Digital © Al-Kalimah



مجلة شهرية تصدر مؤقتا أربع مرات في السنة

السنة الثالثة ـ العدد العاشر ـ الحادي عشر ـ 78

المدير المسؤول : محمد بنيس

هيئة التحرير : محمد البكري
مصطفى المسناوي
عبد الله راجع

العنوان :
ص. ب. : 505
المحمدية ـ المغرب

كلمة من الصديق عبد الكريم برشيد

ايها الاعزاء
نظرا لكثرة ما ياخذه مني المسرح من وقت فانـي ارجو أن تعفوني من مشاركتي في هيئة المجلة . وهذا لا يعني بالضرورة التخلي عن المجلة التي هي مجلتي والتي أكن لها الكثير من التقدير .

عبد الكريم برشيد

كلمة من المجلة

كان حضور الصديق عبد الكريم برشيد بيننا يعطي لتجربة « الثقافة الجديدة » بعدها الجماعي ، ونعترف أن مشاغل انجاز المجلة تتطلب امكانيات ، وفي نفس الوقت تاخذ منا زمنا مستمرا . ونحن اذ نشكر الصديق عبد الكريم على تقديره للمسؤولية ، نؤكد له من جديد أن صوته سيبقى دائما الى جانبنا .

المجلة

منذ البدء في انجاز العدد الاول من « الثقافة الجديدة » ونحن نعيش في جحيم التحدي مع تقنيات الطبع . طالت فترة التحدي ولم نشخ ، طالت فترة العمل من أجل تهييء المواد وطبعها ولم نعرف توقيتا للاستراحة . تصدر المجلة في فترات متباعدة ، وفي بعض الحالات متقطعة ، ومع ذلك كنا نقول : في المرة القادمة ستتغير الوضعية : الازمة المادية ، صعوبات الترصيص ، مشاق الاخراج والسحب ، وها نحن ندور في نفس الحلقة المفرغة . في المرة الاخيرة وعدنا القراء بالصدور القريب للعدد العاشر ، واكتشفنا بعد برهة ان كل حساباتنا خاطئة ، آلة الترصيص مفقودة في الدار البيضاء . لم نستسلم ، اتصلنا بمختلف المطابع ذات امكانيات طبع الكتاب ، فكنا نواجه بالاثمنة المخيفة ، حيث وصل الثمن عند البعض 6 دراهم للطبع فقط ، عدا مصاريف التوزيع ، التي تصل الى 40 % من ثمن الغلاف . كيف نواجه فقرنا ؟ هل نوقف المجلة ؟ هل نرفع الثمن الى اكثر من 10 دراهم ؟ وأخيرا تبين لنا ان ليس هناك غير حل واحد ، هو الاستمرار ، وفق امكانياتنا ، المادية والتقنية ، بالرغم من النتائج السلبية التي تنعكس على سير المجلة ، وتطورها ، واستمرارها .

ان « الثقافة الجديدة » محرومة من الدعاية ، فالذين اتصلنا بهم ، ممن يدعون الاهتمام بالثقافة الوطنية ، والعمل على نشرها وتدعيمها ، ابعد الناس عن فهم معنى الدعاية لما يصدرونه ويتاجرون به ، ولذلك اتضح لنا في الاخير بأن عملنا ، بقدر ما هو ضروري ، يفرض علينا ، وعلى القاريء المتعاطف معنا ، مزيدا من التضحية ، والمواجهة . اننا نعترف ، هذه المجلة تتجاوز امكانياتنا ، ديوننا ترتفع ، وصعوباتنا تتضاعف ، ومع ذلك نستمر . نرجو أن يتفهم القراء هذه الوضعية، ويبادروا الى الاشتراك والمساندة . اننا نصرخ بصمتنا القريب من الهذيان .

الموضوعـــات

الاشتراك العادي

المغرب : 15 د. البلاد العربية 30 د. أوروبا 40 د. أو ما يعادلها

اشتراك المساندة : 50 د.

تبعث الاشتراكات باسم :
محمد بنيس
الحساب البريدي : 1.383.41
الرباط

1 ـ المقالات التي تنشر في المجلة تعبر عن رأي كاتبيها .
2 ـ المقالات التي لم تنشر لا ترد الى أصحابها .

قلـق ... الضوء والطريق

جاءت الشهادة على عادتها : عنف ودم .
لم يكن عز الدين قلق اسما ، انه قضية ، هو القضية. خارج من صلب هذا الشعب الذي قال، لا . واحترف الشهادة . من أين يبـدأ جسمـه وأين ينتهي ؟ هذا الذي سمي الشعب ضوءه وطريقه قال . لا . اعـاد الجسـم لتربتـه ، والصوت لحلمه ـ حقيقته . ثمـن صعب هـو الشهادة ، ولكن كل واحد لا يقدر أن يكـون شهيـدا .
في باريس البعيدة اغتالوه ، لم يكفهم أنهم يرون جسمه يتدحرج يوميا ، ويختار موته ـ حياته . عجبا ، لم يقرأوا فناءهم في اغتياله ! هكذا يختار كل واحد موته ، هو الشهادة ، هم الجريمة . ثم ماذا بعد ؟ لا تسألوا . أمـا نحن : قلق .. الضوء والطريق .

« رياح شرقية » : بحثا عن هويـة

لقاء مع السينمائي المغربي مومن السميحي .

هذا الحوار أنجز خصيصا لـ « الثقافة الجديدة » ، وقد نشر جزء قصير منه في مجلة « الدستور » الصادرة بلنـدن ، ونحن هنا نقدمه للقراء بصيغتـه الأصليـة والكاملـة ، مـع شكرنا للأخوين مومن السميحي ووليد الشميط .

جسدان : امرأة ومدينـــة .

المدينة صامتة ساكنة ، تنهض ببطء . الجدران عالية والبيوت بيضاء . وقطيع من الغنم ينافس الاطفال على فسحة الشارع . المدينة مبعثرة هنـا وهناك . بيوت وفران وبائع خضار وغسيل منشور وشوارع ودكاكين ومدرسة ومقهى وتفاصيل . جسد امرأة ، نائمة . طفل يمشي على الشاطيء ثم المرأة في بيتها تتأمل . امرأة ثانية تصلي وثالثة تعمل في المطبخ . ورجل يغسـل وجهه ويديه وقدميه في صحن الدار ويصلي . والابواب كبيرة ومقفلة . والساعة صـارت التاسعـة .

امرأة ومدينة . امرأة محجبة يلفها السواد ، ومدينة أندلسية بيضاء . وأصوات تغني كلمات بلغة غير مفهومـة .

دقائق قليلة فقط ، وتدرك على الفور أنك أمام فيلم غير عادي ، وأمام عمل سينمائي بديـــع .

« رياح شرقية أو عنف الصمت » للسيميائي المغربي مؤمن السميحي (32 سنة) لا يذكرنا بأي فيلم عربي آخر . ولكن كم هو عربي هذا الفيلم ! اننا امام احدى التجارب الفذة في السينما العربية التي تسعى بجدية وعمق الى كتابة سينمائية جديدة والى لغة سينمائية متميزة ، وبكلمة أخرى الى جماليـة سينمائية بديلة . والتوقف عند تجربة السميحي مسألة تفرض نفسها لانها تجربة تشكل منعطفا هاما وأساسيا في مسيرة السينما العربية البديلة التى تواجه بالحاح شديد اشكالية الجمالية واللغة والكتابة السينمائية ، وتواجه بالحاح أشد كيفية التغلب على الرقابة الصارمة دون التنازل عن صوت المقولة

وجــرأتهـــــــــا .

أية جمالية ، وأية لغة ، وأية كتابة ؟ انه السؤال الكبير . أهمية مؤمن السميحي في فيلمه الطويل الاول أنه طرح السؤال وبحث وجاء بمشروع جواب مذهل في صفائه وأصالته وجراتـــــه .

شاهد السميحي افلاما كثيرة وقرأ وتأمل كثيرا . غاص في الثقافـــــة العربية حتى منابعها ، وتعمق في النتاج الفكري العربي بشكل ندر مثيلــه عند السينمائيين العرب وخاصة في بلدان المغرب العربي التي يعاني مثقفوها من ازدواجية الثقافة واللغة . اهتم بالتاريخ والتراث واللغة والادب . واطلع على جديد التيارات والنظريات والتساؤلات المعاصرة في أوربا . وعندما أقدم على التجربة حقق فيلما هو حدث في السينما العربية . ونال « رياح شرقيــة أو عنف الصمت » ست جوائز في مهرجانات دولية : ثلاث جوائز كبرى فــي مهرجان طولون (1975) ، جائزة العمل الكاثوليكي في مانهايم ، جائـــزة المهرجان الخاصة ، وجائزة النقاد العرب في قرطاجة (1976) .

حاول السميحي أن ينهل من فنون الادب العربي ، من التورية ، والكناية والرمز والاسترسال والمقارنة والمجاز ، ربما بشكل لم يسبقه اليه من قبل سوى صلاح أبو سيف ، دون أن تكون تجربة أبو سيف ، على اهميتها وكثافتها ، في عمق ما وصل اليه السميحي. كما حاول هذا المخرج المغربي الشاب أن يستلهم الذاكرة الشعبية ، أو كما يقول هو : « التخايل الشعبي » ، بما في هذه الذاكرة من أساطير وحكايات وأمثلة تنتقل من جيل الى جيل ومن عصر الى عصر . وبنى فيلمه كما كان رسام المنمنمات العربية يبني لوحته : بالتفاصيل والجزئيات الدقيقة ، وكما كان البناؤون العرب يبنون مدنهم القديمة بأزقتها الضيقة وبيوتها ونوافذها وساحاتها الصغيرة وهيكليتها الخاصة . نســـج السميحـــي فيلمه بخيوط رفيعة ، متقطعة ومبعثرة ، ومزج الصورة مع ما هو وراء الصورة ، الدلالة مع ما ترمي اليه ، الواقع مع جذوره ، الروائي مـــــع التسجيلي ، الماضي مع الحاضر ، فاختلطت الخيوط ببعضها ، ولكن ، يا لــه من انسجام وتناسق وتناغم في « رياح شرقية » !

نحن في طنجة في أواسط الخمسينات . النضال ضد الاستعمار في المغرب يزداد حدة وصلابة ، والقمع يزداد عنفا ودموية . طنجة « المدينة الدولية ، التي تحكمها ادارة من 8 دول أوربية ، تتابع حركة التحرر الوطني نضالها . الناس في المقاهي تسمع اذاعة « صوت العرب » ، والوطنيون يسجنون بالمئات الناس تتظاهر والاسواق تضرب وتقفل . والملك في المنفى . الشائعات قالت انه سيظهر على سطح القمر . النساء والاطفال ينظرون وعسكر اسبانيا يطلقون النار ارهابا وخوفا من الانفجـــار . . .

عائشة في بيتها تبكي بصمت ، زوجها قرر الزواج عليها ، وليس أمامها سوى اللجوء الى السحر ، كما اشارت النساء ، لمنعه من تنفيذ قراره . وتبدأ

رحلة عائشة مع المستحيل والوعي والتضحية والموت . جسدها المغـــــوف بالاسود يخترق جسد المدينة بحثا عن حل لمشكلتها ، فتكتشف شيئا فشيئا مشاكل المدينة حيث للقهر ملامح أخر؟ : الاستعمار ، الاجانب ، السجن . القمع ، الاغنياء والفقراء . وتنفجر غضبها بضرب ابنها الذي اعطيت حق تربيته . وابنها يحلم بالسفر ، باكتشاف ما وراء البحر . وفي البحر تموت هي . لا تجد حلا سوى في الموت . ففي احد طقوس السحر كان عليها أن تستحم في البحر . وتغرق . وتستغيث امرأة طالبة النجدة من الرجال . ولكن عائشة تموت .

البلاد تحصل على استقلالها وتبقى مشكلة عائشة . ولكن ، هل وجدت المدينة حلا ؟ أليس من حل ؟ في المدرسة ، المعلم يعلم الاطفال معاني كلمات نار ـ لهب ـ مجنون . وعلى رصيف الميناء يتوجه العمال الى العمل . جيل جديد يولد ، وطبقة عاملة تولد . وفي ولادتهما اشارة الى أمل التغيير . ولكن لا وجود للمرأة في شحنة الامل هذه . هل الامل في الرجل وحده ؟ والى متى ستبقى المرأة تطلب النجدة من الرجال ؟

الوقوف عند مثل هذا السؤال ، والاصرار عليه يعني الوقوف عند قراءة الفيلم الاولى والمباشرة . ولكن « رياح شرقية » لا يكتفي بهذه القراءة وحدها . فهو لا يتحدث فقط عن وضع المرأة في مجتمع رجالي أبوي ، ولا عن وضع المغرب في زمن الاستعمار فحسب « رياح شرقية » يتحدث عن جسدين : امرأة ومدينة . جسدان يمتزجان يخترقان بعضهما ، ويؤلفان تاريخا تمتد جذوره عميقة فـي الماضي ، ويشكلان ثقافة مليئة بالاسرار والسحر والاساطير ، وينتميان الى مجتمـــع متعدد الثقافـــات والانتماءات واللغـــات ، ومتشدد في الايمـــان وممارسة الايمان ، ويواجه حضارة وقيما وعقلية أخرى ، يواجه الآخر ويواجه الذات . جسدان هما معا الضحية والجلاد ، الوعي والظلام ، الماضي والحاضر ، قيم الامس وقيم اليوم ، هما معا التضحية والموت ، السبب والنتيجة ، الظاهر والمخفي ، هما السجن والتوق الى الحرية . جسدان وسجن . كبير سجــن المرأة وكبير سجن المدينة . جسدان يبحثان عن هويـــة .

« رياح شرقية أو عنف الصمت » هو البحث عن هويـــة .

1) ـ قبل الحديث عن السينما وعلاقتك بها وعن فيلمك « رياح شرقية او عنف الصمت » لنتحدث قليلا عن اللغة ومفهومك لها ، اذ لا شك أن للغة صلة أساسية بممارستك السينمائية ، انك تصر على الكتابة بما تسميه « لغة الفرد » التي هي اقرب الى العامية منها الى الفصحى . ما هو تحليلـك لاشكاليـــة اللغـــة ؟

انني أومن الآن بما يمكن تسميته : لغة الفرد ، أو اللغة الفردية *IDIOLECTE* كما حددتها الدراسات اللغويـــة

الحديثة . اللغة الفردية كنتاج تاريخي : تاريخ الفــرد الشخصي وتاريخ الفرد في ظل تطور مجتمعه ، أي تاريخ هــذا المجتمـــع .

بالنسبة للمشكلة اللغوية المطروحة في المغرب وفي العالم العربي عامة (القطيعة بين العامية والفصحى ـ استعمال لغات أجنبية) رسخ الآن في ذهني وفي ممارستي انه لا يمكن لي أن أتكلم وأكتب ، لا يمكن لي أن أعبر عن « الانا » الا باللغة الفردية اللي تعبر عن الشخص اللغوي ، كشخص يجتاز المراحل اللغوية التاليـــة :

1) ـ انتماء لغوى ـ عائلي ـ طبقي ـ (وهو الانتماء القبائلي في التخايل الاجتماعي العربي) .

2) ـ مرحلة التكوين الدراسي (البتر الناشيء عن التواجد في المدرسة الغربيـــة) .

3) ـ طور الوعي والتقريـر : أية لغــة يجب علي أن أتكلــم بهـــا ؟

ان الجواب على هاد السؤال يفرض شروطا . منهـا رفض نوع من النفاق الذاتي ، نفاق ينم عن كبت لغة الام والعائلة والحي والمدينة والمنطقة ، انه كبت لما يسمى بـ « جهالة » الام ، وكبت للانتماء الطبقي . ان اللجوء الـى لغة الفرد هو في الحقيقة لجوء الى خدعة والى تهرب . فالفرار من اللغة الامية (لغة الام والامة ـ لا في معنى الجهالة كما هو معتاد) هو اللي يفسر ـ ربما ـ الكثير من التعثرات والحواجز التي تحلبعت بها المقولة العربية ، سواء العلمية أو الادبية ، في القرن العشرين . ففي هاد المقولة تتغلب دائما الرومانسية ولا مسؤولية التعبير ، والاستهتار والتهالك على ما يمكـن لـي أن أصفه بـ « درجة صفر التعبير » ـ وهو تعبير ينطلق أولا وقبل كل شيء من تحديد نفسه بانتماءاته التاريخيـة والاجتماعية والنفسية ، تحديدا يتم بنوع من الصراحة القولية ـ صراحة درجة الصفر ، ان أمكن التعبير .

وعلى كل حال ، فانا أضع في اطار هذه الاشكالية ـ كمنطلق لمعالجتها والتفكير في حيثياتها ـ رمزية الشخص ، أو الانا المبتور ، اللي توصف واقع الانسان المعاصر وهي رمزية لغوية أساسا ، رمزية ابرزتها تحليلات جاك لاكان (J. Lacan) في دلالة الشخص أو الموضوع المشطب عليه « Le Sujet barré » يبقى دور الترجمة في معناه العام

التوصيل والتفاهم ، وربما كانت كل عملية للكلام ، ما هي في نهاية التحليل سوى ترجمة .

2) ـ مؤمن السميحي ، ما هي حكايتك مع السينما ، كيف بدأت ؟

ان علاقة الشخص ، علاقة الانا مع لا شعوره ، ما تظهر الا بعد مدة طويلة من التساؤل عن معنى اختياراته الرئيسية اللي تكون خطوات تجاه هدف حياته ومصيره ، فمثلا ، لاحظت مؤخرا أن اسم ممارستي (السينما) ينطوي على الحروف اسمي الابتدائية سين ـ ميم ـ ميم ـ سين ! .

ان أول فيلم سمحت لي الفرصة بانجازه ، شريط قصير سميته بدون شعور « سي موح » « سي موح بدون حظ » وحسب العنوان الكامل فان « سي موح » يعني « سيدى محمد » بالبربرية ـ سين ـ ميم ثانية ، علامات المقدر والمكتوب كما نقول ، هي بدون شك مجرد لعبة المصير ، لعبة هي كما نعلم اليوم ، وحسب نظرية اللاشعور ، تختلط فيها اشارة رمى ونتيجة هذه الاشارة .

وعلى اي حال فان الفرصة هي اللي سمحت لي بتطبيق اقتراحات القدر . كنت أدرس ـ بدون أى اقتناع ـ بجامعة محمد الخامس بالرباط . ولم يكن المغرب المستقل قد سجل الا بضع سنوات من حياته الجديدة ، اعني أن آثار الاستعمار كانت ما تزال راسخة وبارزة في كل مرافق الحياة اليومية . الشيء اللي كان يؤلم ابناء جيلي أكثر على الخصوص . وفي الرباط حدثت أول تجاربي مع الغياب والفراغ : الغياب الثقافي ، الغياب الانساني . افتقار جيلي الى كل ما كان يعلم بوجوده من خلال الصحف والكتب والشاشة ، من حياة ثقافية وفكرية في العواصم الاوربية . واذ ذاك كانت موجة الوجودية تكتسح كل شيء ، وفي هذه الظروف وجدت منح لدراسة السينما بباريس ، ولم أتردد لحظة واحدة في القيام بما يمكن القيام به لاغتنام هذه الفرصة ، لقد كانت جاذبية باريس ، عاصمة الامبراطورية ، أقوى مما يطاق ، ولم يكن جيلي يستطيع غض الطرف عن ميثولوجية « عصفور من الشرق » ، ولم أدرك أنه عصفور في قفص الا بعد ذلك ، لكنني أنا أيضا ، حينما وصلت الى باريس ، وضعت القبعة الفرنسية (البسكيسة بالادق) السوداء المشهورة على رأسي لبضعة أشهر ، مقدما طقوس التضحية لآلهة المحاكاة (أو التوحد بعبارة أصح) . درست بالايديل (IDHEL) لكن هويتي كما يقال ،

نشأت وترعرعت بالانعكاف على دار الخزانة السينمائية ، وبمتابعة الدراسة بالمدرسة التطبيقية للدراسات العليـــا (EPHE) حيث كانت هناك منهجية دراسية غير قمعية ، وكانت « الدروس » عبارة عن محاضرات (في معنى جلساتنا العربية القديمة) وعن انجاز لدراسات جامعية بدون قيـــود تربوية كتلك المعروفة بالجامعات التقليدية . وبعد الدراســـة حاولت الخوض في ميدان العمل الفيلمي ، وقد اشتغلت مدة قصيرة في التلفزة الفرنسية ثم أنجزت شريطين قصيرين ، وأخيرا استطعت انجاز شريطي المطول الاول « رياح شرقية أو عنف الصمت » . هادي هي تقريبا الخطوط الناتئة في حكايتي مع السينمـــا .

3) ـ لماذا وقع اختيارك على السينما بالذات من بقية وسائل التعبير ؟ ما هي الخلفيات التي حددت هذا الاختيار ؟ هل هي اللغـة ؟

ربما كانت مشكلة اللغة من الاسباب الحاسمة في هذا الاختيار ، كانت عندي دائما ـ وما تزال ـ رغبة في الكتابة . والكتابة بالفرنسية لا محالة ترمي بالكاتب في اشكاليات غير اشكالياته الحقيقية ، لا بالنسبة للقارىء فقط ، ولكن بالاخص بالنسبة لسؤولية مقولته . المدهش في القضية هو أن الكتابة باللغة الاجنبية هي الكتابة بلغة الآخر في التحديد الفرويدي . وسوسيولوجية الاستعمار أساسا توضح مشكلة العلاقة مع الاخر : يعني علاقة الإنسان العربي بالاخر الغربي ، يعنـــي علاقة الثقافة العربية بثقافة الاخر الغربي . وانا متيقن كمـا قلت في البداية من أن اللغة ، مادية اللغة ، هي مخاض ، ومحور هذه العلاقة بالاخر . ويبرز هنا رفض ذو اتجاهيــن وكانت « الدروس » عبارة عن محاضرات (في معنى جلساتنا (الرفض الاول يفضح ويدرج الرفض الثاني) . أولا : رفض اللغة الاجنبية اللي تجعل الانـــا مستلبا في الاخر الاجنبـــي . ثانيا : رفض لغة الاجداد وتحديدها السلفي، رفض اللغةالتراثية اللي تجعل الانا ـ هي بدورها ـ مستلبا في الأخر الاسطوري ، في الاخر القبائلي . ان مقولة عربية جديدة وجريئة يتحتم عليها القيام بعمل جد صعب وعملاق ، يكون في الوقت نفسه ، قطيعة مع تجنباتها وكبوتاتها ، وربطا تاريخيا يتم بين لغة الانا في طريق وعي تحليلي وتراث يجب النظر اليه وتقييمه من زاوية نقدية ابداعية . هذا النوع من التقييم هو بالضبــط ما قام به الفكر الغربي (الفرنسي مثلا) منذ انطلاقة القرن

السادس عشر (ما يسمى بالنهضة) : القطيعة مع اللاتينية ، لغة الكنيسة ، واليونانية ، لغة الكتب ، وفي الوقت نفسه ادراج تراث اللغتين في ممارسة مجددة للنص . لنتذكر في هذا الصدد وحشية لغة مونتاني (Montaigne) أو شكسبير كما يمكن التحدث عن وحشية لغة تابط شرا مثلا في اطار تاريخي آخر .

4) ـ مفردات وقواعد اللغة السينمائية هي غير مفردات وقواعد اللغة . والسينما جديدة ، بينما اللغة قديمة جدا . وللسينما اشكالية مختلفة عن اشكالية اللغة ، فاشكالية السينما هي الصورة والصوت .

في السينما تطرح بالاولوية اشكالية الصورة . السينما ممارسة وتعامل مع نظام الصورة ونظام الصوت : الصورة كالاخر ، والاخر كصورة . وفي طي هاد الاشكالية ينبثق التساؤل اللغوي وتطرح قضية الزامية البحث عن كتابة سينمائية متميزة .

في هذا الاطار يبدأ تصنيف تساؤلات عدة تخص علاقة الفرد العامل الممارس باللغة وبالصور ، ويلزم تحديد مقولة توضح هاد التساؤلات وتحدد جدلية هذه العلاقات . على مقولة الوظيفة المرئية ـ السمعية ان تنطلق من ماهية الصورة ، مقوماتها ، ومفاهيمها في مختلف الحضارات (انتذكر مشكلة الصورة في الحضارة العربية الاسلامية) وتطورها عبر القرون ، ومختلف أشكالها ووظائفها حتى اختراع « السينماتوغراف » في أوربا وأمريكا (هناك ظاهرة لهاد الاختراع مجهولة ، وهي ان الفلكي والفيزيقي ابن الهيثم عبر عن هذا الاختراع قبل الاوان بقليل ، وكان هذا في القرن التاسع بمصر) .

عندنا اليوم استنتاجات التحليل النفسي الفرويدي التي ينص على تعامل الشخص ، في نطاق التحليل النفسي ، مع الصور : فالعصابي والهستيري حين يتكلمان ، فهما يتكلمان صور الماضي ، وصور مأساة الطفولة ، صور التخايل وصور التوحد . هاد الصور تسكن كالاشباح في نفسيهما وفي افكارهما وفي شخصيتيهما ، وهي التي تعبر عنها لغة العصابي .. او لغة الادب الفن ، او اللغات الاجتماعية المختلفة من سياسية ويومية ، بل ان جاك لاكان (J. Lacan) يذهب الى أبعد من ذلك حين يعتبر اشكالية الصورة ـ في المرحلة التي سماها بمرحلة المرآة كمحور العلاقة التخايلية ، أي العلاقة بالاخر ـ علاقة حاسمة في التركيب النفسي .

وعلى كل ، فهادي هي المجالات اللي نتخذها ممارستي كحد أدنى للتعامل مع الصورة ، حقول تجعل السينما تبتعد عن الهدف الذي رسمه لها العالم الرأسمالي الغربي ، أعني السينما كفسحة تجارية استهلاكية . ؤمن الامثلة التي تدل على أهمية السينما السائدة في تكوين تخايل اجتماعي ، هناك مثـــال السينما المصرية ، هاد السينما هي عبارة عن صور متواصلة تؤدي دورا واحدا ومملا الى أقصى حد : ويتمثل في نقل صور المقاييس والعلاقات الغربية الى المشاهد العربي : من الاشكال الروائية الى نوعية المضامين : الغراميات ، الفيلم الغنائي ، ايديولوجية البطولة والصعلكة . وأظن أنه ـ عن طريـــــق السينما ـ رسخت في الاذهان تلك النظرية اللي تقول بالتفوق الحضاري ـ التكنولوجي ، وعن طريق هذه السينما كذلـــك تم انشداه Fascination الانسان العربي بصور العالم الغربي ، اضوائه وقساوته . النظرية والانشداه اللي تبلورت في صورة ممثلات بدويات الاصل يرتدين شعرا اصطناعيا ! .

السينما المصرية (أو اللبنانية) بالضبط أكثر مـــن غيرها ، لانها صور تتكلم بالعربية . وانا اتذكر دائما وبالم ردود الفعل اللي تثيرها هاد الافلام في الجمهور المغربي وبالاخص الجمهور النسوى الذى يستقي تقريبا كل معلوماته عن الحياة العصرية ، وكل ثقافته ، من خلال « وداعا يا حب » أو ما يشابهه من التفاهات المنحطة ، بل يصل التأثر والتوحد بهذا الجمهور الى درجة محاكاة اللهجة القاهرية .

اختياري للصورة اذن ، حاول ـ عفويا في أول الامر ـ أن يكون شموليا في معالجته للوضعية اللي عاشها جيلي المنبثق من الليل الاستعماري ، وأعتقد الآن أن التساؤلات مطروحة (على الاقل البعض منها) ويلزم اعادة وتكرار طرحها . بيد أن معالجتها غير يسيرة ، وتتطلب فحصا دقيقا ودراسة متمعنة . ولكن ، ما يمكن لي أن أعتقد أنه من المحتمل ممارسة الوظيفة المرئية ـ السمعية ، دون طرحها في اطار هاد الحقول النظرية .

5) ـ لنتحدث عن « رياح شرقية » يتضن الفيلم أكثر من قراءة واحدة . وهو في قراءته الاولى يبدو فيلما يجور حول وضع المراة المغربية في مجتمع رجالي قمعي يخضع هو الاخر لقمع من نوع آخر ، هو قمع الاستعمار .

من الصعب الاجابة على هاد السؤال بالصراحة المفروضة . ان كل ما اعتدنا تسميته فنا ، خلقا ابداعا ، كتابة (صور ـ كتب ـ موسيقى) ما هو الا تعبير نرجسي ، تعبير الانا عـــن

مختلف مستويات تاريخ تكوينه ، كل مقولة هي بمثابة كلام عن الانا بكيفية أو بأخرى ، وعكس هاذا في رأيي مجرد نفاق . وفي الحقيقة فان هناك قرونا وقرونا من النفاق والتهرب . طبعا ، هناك اعتبارات ومقاييس تكونت خلال التطور الثقافي والحضاري ، لكن كل اشكال هذه المقاييس تتواجد للتعبير تماما عن عكس ما هو مسلم به عادة ، وهذا هو نفسه اتجاه التحليل النفسي واستنتاجاته اليوم ، حين يؤكد على ظاهرة اللغة ، باعتبارها تعبر ـ انطلاقا من فم المتكلم ـ عن عكس ما يرمي اليه كلامه . هناك نوع من الخدعة في العمل الانتاجي الثقافي : العمل يخدع شيئا ما ، المتكلم أو العامل . هو نوع من التواء اللسان (في معنى (Lapsus) ، التواء مسهب ومطول ، ينم عن نفس الخدعة ونفس فكرة الحقيقة وراء ما يقال .

في هاد الاطار أفضل دائما اعتبار المقولة بأشكالهـــا ودلالتها ، على اعتبار الموضوع والمضامين : كلما وقع تحايل أشكال المقولة ، كلما وقع التقرب من ماهية الخدعة . فموضوع « رياح شرقية » يمكن تناوله من الزاوية الاجتماعية (الابوة أو مشكلة المرأة أو العائلة المغربية) أو من الزاويـــــــة السياسية (الاحتلال الاستعماري للمغرب ، والصـــــراع الطبقي) أو من الزاوية النفسية (صراعات وأزمات أشخاص الفيلم) ـ ولكنها كلها مظاهر ثانوية بعض الشيء ، ثانوية لانها تجيء حتما وعفويا ـ وفي حد ذاتها ـ في أي كلام ، في أي مقولة للفرد الانساني باعتباره فردا اجتماعيا (الحيوان الناطق) ، فبمجرد ما يأخذ متكلم في التكلم الا وتنطلق كل هذه المستويات وتتبعثر على شفته ، ولكن هناك شيء آخر . . استراتيجية هدم المسلمات هاذي ترمي الى حصر واستخراج ما هو وراء ما يسمى بالمضمون أو الموضوع، ولا علاقة لهذه الكتابة بنظرية الفن للفن ، على عكس ذلك يقتضي تفهمها منظور مادية العمل . . مادية التعامل مع مقومات لغة (اللغة في الكتابة ، الصور في السينما ، الصوت والصداع في الموسيقى) . ضـــد ايديولوجية المضامين ، هناك علم الدلالات (Semiologie) اللي حاول تحديد أهداف ومقومات العمل المقولي . وهو علم انطلق من ميدان علم اللغـــة . كان فرديناند دو سوسيـــر (F. de Saussure) يعتقد بوجود علم عام للمعاني سماه **الدلالية** ، واللغة الانسانية ما هي الا فرع واحد من فروع الدلالية العامة . لكن حين عرفت الابحاث اللغوية نجاحات

وتطورات مهمة ، فان الدلالية ظلت منزوية في حيز محدود ، ولم يستغلها الا الناقد رولان بارث (R. Barthes) بفرنسا ، غير أن تطبيق الدلالية في نطاق الاعمال الادبية والنقدية أدلـــى بنتائج حاسمــة الاهمية . ان الدلاليــة في المجال المرئي ــ السمعي ، تسعى الى دراسة دور ووظائف الصور ــ الاصوات ، بهدف خلق وتكوين المعنى والمعاني ، انها تدرس مادية المعنوية هذه ومادية الوظائف التي تعمل من أجل خلق المعنى . ان مقاييس هذه الدلالية الرئيسية تصبح لا اعتبارا للمضامين ولكن اعتبارا لمحور وجدلية الضامن والمضمون والتركيز على اشكالية الضامن كممثل لمادية التعبير . ان ثنائي الدال ــ المدلول هو الذي يمحور كل عمل انتاجي وكل مادية انتاج ضد ايديولوجية « المضمون » اذن ، فان تمحور «الدال المدلول» يسمح بالتطلع لكتابة سينمائية ، من أول واجباتنا تحديد لغــة متميــزة .

6) ــ ماذا يهمــك من كل هــــذا ؟

اللي يهمني بالدرجة الاولى هو ادراج كل هاد التساؤلات داخل ممارستي السينمائية ، يهمني تحديد حقول : الصورة ، اللغة ، الكتابة السينمائية ، اشكالية الآخر / الصورة ، الصورة / الآخر ، والتعامل مع هاد الحقول تعاملا جدليا . اللي يهمني بالدرجة الاولى هو اللذة السينمائية الناتجة عن هاد التعامـــل .

7) ــ يبدأ الفيلم باغنيات شعبية غير مفهومة .

أغنيات الفيلم مستقاة من الذات الغنائية الشعبيـــة المغربية . الاغنية اللي ينشدها عبد القادر مطاع (في دور الزوج) هي من نوع الملحون المعروف بانتمائه للحضارة الاندلسية ، غير أن تعقيد هذه الاغنية راجع كذلك لكونها استعملت كلمات من اللهجة الدكالية « بسواحل الاطلنطي » لا لكونها ملحونة فقط ، ومن جملة ما يغنيه عبد القادر مطاع :

(حــن واشفق واعطف برضاك يــا لمزيان
لا سماحـــة ميعــاد اللـــه يــا لهاجـــر)

أما اغنيات عائشة الشعيرى (في دور الجدة) فهـــي تنتمي للاغاني الريفية من المنطقة المسماة بالجبلية في الشمال ان عائشة الشعيرى تغني أغنية من نوع المديح النبوى وأخرى من نوع العيطة ، وهي شبه تهليل يستعمل في فترات الحصاد . هناك أيضا الناسك الاسود اللي يرقص ويغني على شاطئ

البحر مرددا ـ وهذا غير مسموع قصدا ـ .

(أنا نغني لسيدى الكبير يحررني من سيدى الصغير)

وهاد النوع من الرقص والغناء ينتمي لحركة من الصوفية الشعبية ، القوية الوجود في المغرب . لكن من المهم أن يبقى مضمون الاغنيات غامضا ، لان أهم شيء في استعمال الاغنية أو الموسيقى عامة في الفيلم هو العنصر الغنائي / الموسيقي نفسه ، لا مضامينه . ان السينما البرجوازية عودت المشاهد على استعمال توظيفي للموسيقى كعنصر يكرر معنى مشهد أو موقف ، فيقع تبذير في اقتصاد المعنى : بمعنى ازدحام عناصر كثيرة (صورة درامية ، موسيقى حزينة ، اداء تشويهي ، حوار متفاقم) ازدحام عناصر كثيرة لاداء معنى واحد : درامية مشهد غرامي مثلا . وعلى العكس من هذا هناك استعمال غير مضموني لعناصر التعبير مع الصورة ، تركيبه داخل هاد التعامل . ان علاقة الصورة / الصوت أهم من علاقة معنى المشهد ، معنى الموسيقى أو الاغنية اهم من تقديم مضمون الكلمات يمكن للاغنية أن تلعب دورا روائيا في الفيلم ، هذا ما وقع حين ترجمت ـ في النسخة الفرنسية ـ بيتا واحدا من أغنية عائشة الشعيرى ، ممثلة دور العجوز حين تقول :

(آطنجة يا العالية . . . عالية وحيطها راشي)

لانه ورد في البيت الاول اسم المكان (مدينة طنجة) اللي يجرى فيه احداث الفيلم اللي يستعمل في نفس الوقت الاسلوب الوثائقي والروائي ، ويظهر أنه يبحث عن لغة سينمائية ، ويمكن القول كذلك أنه ينتمي الى نوع من « الواقعية الشعرية » .

8) ـ لنحاول الوصول الى هذا الشيء الاخر في الحديث عن الفيلم من داخله . ان أول ما يمكن ملاحظته في أسلوب الفيلم وفي لغته هو استعماله للمنهجين الوثائقي والروائي بشكل يكاد يختفي معه الفرق بينهما .

ملاحظتك تسعدني ، لاني حرصت على ابراز هاد المزج مابين الوثائقي والروائي ، لقد كانت السينما الوثائقية تهمني بالدرجة الاولى لانها كانت تدل على التحام تسجيلي مع الواقع وكثيرا ما كنت أعجب بأفلام دزيجا فرتوف (Dziza Vertov) وفلاهرتي (Flaherty) والمحاولات الابداعية الامريكية في الستينات لما كانت تنطوى عليه من امعان في الواقع يكاد يتحول في نهاية التحليل نوعا من اللا واقع (لا واقع افلام فرتوف ـ شاعرية أفلام فلاهرتي) ، في « رياح شرقية » يتم

التداخل بين العنصرين : العنصر الروائي اللي كثيرا ما يتسلسل في الداخل (فضاء البيوت والحجرات والدكاكين وحتى الازقة كأنها فضاء داخلي في المدينة العربية) والعنصر التسجيلي اللي تيبرز كلما تواجد في الفضاء الخارجي ـ المدينة ، الاسواق البلدية والريفية ـ شخص من أشخاص الرواية . وتصبح له اذ ذاك وظيفة في الرواية وهي وظيفة المشاهدة . وهنا يظهر محرك عملية النسج هذه ، وعلى التركيب »

لكنني الآن بصدد مراجعة هاد الموقف ، وبيبدو لي في الحقيقة أن التقسيم وثائقي / روائي يرجع لخاصية ثقافية غربية ، متصلة بالمنظور الاسلوبي : فهناك الاسلوب الروائي كما أن هناك الاسلوب الوثائقي والاسلوب الكوميدي الغنائي ...

تجزيئات مرتبطة بالعقلية الثقافية الغربية . وعلى العكس من ذلك يظهر لي أن العقلية الثقافية العربية ترتكز على هيكلية الاستطراد (في المعنى وفي التطبيق الجاحظي) كابراز لمقولة شمولية تحاول أن تجمع بين مختلف الاساليب . وان أساس عملية الاستطراد انما يكمن في غض النظر عما يسمى بالموضوع والمضامين ، ومتابعة نوع من رقصة المقولة ورقصة النص اللى تتبعثر في مختلف الاتجاهات واللي ما تتبع الا منطقها المقولي »

9) ـ يبحث « رياح شرقية » عن لغة سينمائية متميزة وجديدة ، ويرتكز هذا البحث على مقومات تستمد بعض عناصرها من التراث الادبي العربي ، ويبدو لي أن الفيلم ينمو نحو الواقعية الشاعرية .

مشكلتنا في الميدان السينمائي العربي هي البحث عن لغة سينمائية متميزة ، لغة المرئي / السمعي في المعنى الصرفي شيئا ما ، في معنى مادية الصور والاصوات ، لا في معنى شبكة الاتصالات الجماهيرية السائدة في العالم الغربي ، والموجودة في العالم العربي في صورة كاريكاتور . من اللازم الاعتراف بكون السينما أداة تعبيرية غربية الاصل ، بكونها نتيجة لتطور ثقافي وتاريخي واقتصادي خاص بالمجتمع الغربي ، فهي نتيجة التاريخ الادبي الاوروبي (المسرح الدرامي) ـ القصة البلزاكية) ونتيجة للتطور التاريخي ـ الاقتصادي للمجتمع التنافسي (اختراع الآلة في عصر تفوق البرجوازية الصناعية) . هذا التحليل يفرض علينا التعامل مع أداة السينما انطلاقا من تجديد النظرة لتراثنا وتأصيلها في أعماق ثقافتنا ، وانا حين أبحث في

هذا الاتجاه أجد في ثقافتي شكلا روائيا مخالفا للشكل البلزاكي الخطي (Linéaire) هناك أولا الشكل الروائي الشفوي اللي يمتاز بتعامل ووظيفة الراوي مع سامعيه (رواية جدة ، رواية الحلقة في الاسواق ، الرواية الدينية في المساجد أو العائلات . .) ثم هناك الرواية الكلاسيكية المكتوبة ، لا الادبية فقط (الجاحظ ـ ابن المقفع ـ ابن طفيل) بل الدينية أيضا أو العلمية ، وخصائص هذا النوع من الرواية معروفة (لكن وظائفها مجهولة تماما في علمي في الممارسات العربية المعاصرة) : منها السرد والاسترسال والتسلسل (سلسلة ـ الاسناد) والاستطراد والتبعثر والشمول والتقطع . ان الاصالة ـ وبعبارة أصح صراحة درجة الصفر ـ تحتم التعامل مع هاد العناصر الخاصة بالتراث ، تطويرها وادراجها فـي الممارسات .

لدي تحفظ في استعمالك لعبارة « الواقعية الشعرية » . عندي تحفظ ازاء كلمة واقعية لما تحتوى عليه من لجوء لخرافة الواقع في المعنى الايجابي (Positiviste) وربما يجب اليوم ـ حين نطلع على ما في الواقع من حصر وجمود ـ تفضيل مفهوم « التواقع » ، المفهوم اللي يوصف علاقة الشخص مع واقع مبتور في وقت يظل فيه الشخص نفسه شخصا مبتورا . كما انني اتحفظ ازاء كلمة شاعرية ، نظرا لما تنطوي عليه من رومنسية وتضخم ، وهنا أيضا أفضل ـ ربما ـ كلمة « تشاعرية » ان سمحت بوحشية العبارة . انني في الحقيقة ابحث عن كتابة سينمائية يمكنني أن اضفي عليها وصف : سينما دلالية تحليلية .

10) ـ من أهم مقومات اللغة السينمائية في « رياح شرقية » العلاقة أو الارتباط ما بين الصوت والصورة ، واستعمال اللقطات الطويلة ، واللعب على المسافة الزمنية للقطة الواحدة الثابتة .

مقومات لغة الفيلم : المسافة الزمنية للقطة ، اللقطات الطويلة ، الجزئيات ، الديكور والمكان الرمزية والمقارنـــة والكنـــايــــة .

ان الممارسة المادية (لا المثالية أو الفلسفية) للكتابـــة السينمائية تفترض شرطا منهجيا : هيكلية فيلمية تهيأ عن أول وهلة ، وتدفع الفيلم الى البدء في نسخ وحياكة هيكله . وكما أن هناك شيئا يسمي الطبيعة بهياكلها وأسرارها ، وعالما طبيعيا أو فيزيقيا يتطلع لدراسة ورفع الستار عـــن

هذه الاسرار والهياكل ، فلذلك توجد مسائل اساسية على المخرج ان يرفع الستار عن صيغ تكويناتها وتركيباتها ومعانيها ، وهذا تقييم يسمح لنا بالاطاحة بكل اساطير الفنان والخالق العبقري وغرور الانا اللي ينتظر الوحي والالهـــام .

الفيلم اذن هو اللي يظهر مقومات اللغة اللي يستعملها ، وأولى هذه المقومات ذلك الارتباط بين الصورة والصوت بحيث لا يمكن التفرقة بينهما (الاخر كمتكلم ـ الاخر كصـــورة ناطقة) الصورة تعبر مع الصوت ، والصوت يعبر مع الصورة . والاثنان يشكلان القواعد الرئيسية اللي يبنى عليها الكلام السينمائي ، وكل من العنصرين اساسي وشمولي ، بمعنـى أنه يقوم باداء المعنى في نفس الظروف وبنفس القوة . ولكل منهما وظائفه الخاصة كذلك ، حتى يقع التكامل بين الواحد والآخر ، واجتناب التكرارية . هناك مشاهد عدة من « رياح شرقية » حيث يظهر في الصورة شيء بينما يعبر الصوت عن محتوى شيء آخر . واجتماع الاثنين هو اللي يسفر عن معنى ومدلـول المشهـــد .

وبما أن الصوت ظل حريصا على أن يكون في أصله مباشرا أو نتيجة لمزج أصوات عدة (مرارا هناك ثلاثة أو اربعة اصوات مختلفة تتلاحق أو تتباعد عن بعضها) فان الصورة هي بدورها ترتكز على الخصوص على اللقطات الثابتة والقطـع الفـــوري (CUT) دون الحركـــة اللـــى هي قليلة نظرا لانها تنتج عن التركيب ، عن تركيب ايقاعي لعدة صور ثابتة ذات مسافة زمنية مختلفة . وهنا يظهر دور التركيب كعامل حاسم في لغة الفيلم . فاللقطة الطويلة في هذا المضمار تدخل في تعامل جدلي مع اللقطة القصيرة، تعامل يفرضه تركيب الفيلم وينم عن بحث عن توازن في الايقاع ، توازن بين الايقاع البطيء والايقاع السريع . هناك نوع من هذا الانطباق في الموسيقى : حيث ان ما يسمى بالنقطة السائدة يخلق عنفا وتعصبا في الاداء والاسترسال الموسيقيين ، بينما يخلق مـــا يسمى بالنقطة الحية استراحة بعد مدة العنف والشذوذ (هناك تحليل جميل للويس ماسينيون لايقاع الموسيقي العربي في هذا الاتجاه) ربما نتذكر أن الفيلم يحتوي على لقطات طويلـــة للغاية ومتعمدة ، كمرور القطار ، أو نوم أو بكاء عائشة ، او تسبيح أمها . . كل هذه اللقطات المطولة تجيء تماما بعد فترة طويلة نسبيا من تعدد اللقطات القصيرة وتراكمها حتى مرحلة

الدنو من الانفجار ، فتاتي لقطة القطار طويلة متصلة ، لترتاح العين عندها . وفي نفس الوقت تكون استعدادا للانطلاقـــــة انفجارية أخرى ، وطبعا فان المسافة الزمنية مرتبطه بهذا التعامل ، يصبح الزمان جوهريا لا نفسانيا (نفسانية البطل التقليديـــة) .

11) ـ يعتمد التركيب او المونتاج في الفيلم على عنصر الجزئيات والتفـاصيـــل .

الجزئيات تكون معدات الفيلم الدلالية ، تكديسها وعلاقات بعضها مع بعض يعطي للفيلم صيغته التحليلية . فهو يجمع بين جملة من اللقطات المحدودة والمرتكزة على اشارات واضحة ويقوم بعملية اختيارها ثم ترتيبها ثم اخيرا توزيعها علـــى مختلف المستويات اللي تحصر وتكون معنى الفيلم الجامع .

12) ـ يأخذ المكان أهمية خاصة في الفيلم ، فهو ليس مجرد ديكور ، ما هي دلالات المكان عنـدك ؟

ليس هناك معنى آخر للمكان في الفيلم سوى معنى المشهد الاطار (المنظور) اللي هو مخاض كل دلالة فيلية ويكـــون المشهد شيئا جديدا يمكن تسميته في اللغة السينمائية . المشهدية . ان المشهدية لا تهدف الى ابراز المكان كمعطـــى واقعي تكتفي الكاميرا بتصويره ، ولكن كفضاء فيلمي تترتب فيه العناصر الدلالية : من أشخاص وديكور وحركة الاداء وموقع الكاميرا وكيفية التركيب وربط الصورة بالصـــوت وحتما هناك مشهدية خاصة بكل ثقافة لان كل ثقافة تحدد تفاعل الجسد مع الفضاء بطرق متميزة ، فطرقنا في الجلوس والمشي والمصافحة والنوم والاكل تفرض نوعا خاصا مـــن الاخراج ، ومواقع خاصة للكاميرا ، تجعل المشهدية العربية غير المشهدية الغربية مثـــلا .

13) ـ يعتمد الفيلم كثيرا على الرمزية والمقارنة في بنيته اللغوية . الدجاجة التي تذبح ، وقطيع الغنم ، والابواب الكبيرة التي تقف عندهـا الكاميرا طويلا ، والايحاءات الجنسية المكبوتة ، والبيت ، والسجن ، ودقات الساعـــة ، الـــخ . . .

فيما يخص الرمزية والمقارنة ، لم استعمل الرمزيـــة بالمفهـوم المدرسي ، بمعنى الغموض ، وانما بالمعنى الدلالي اللي تكلمتعليه : الدلالات ـ في حد ذاتها ـ تظل بالطبـــع غامضة كوحدات مستقلة ، ولكن بمجرد أن تدخل في علاقات فيما بين بعضها والبعض ، تصبح ذات معنى محدد .

اما عن المقارنة ، فهنا يطرح مشكل استعمال البيـــان العربي اللي يزودنا بمصطلح وبتقاليد تعبيرية ذات متانة ولذة . ممثلا يرى ابن خلدون في مقدمته (وأنا دائما أتلذذ بقراءة المقدمة لا لكونها دراسة سوسيولوجية جاءت قبل الاوان كما يقال ، ولكن لكونها بمثابة أنسكلوبيدية مغربية عربية للقرن الرابع عشر في نفس معنى أنسكلوبيدية عصر الاضواء الاوربي) يرى ابن خلدون ان هناك ثلاثة أصناف لعلم البيان : البلاغة ، البيان في حد ذاته ، والبديع ، فالبيان / البحث عن اللازم اللفظي هو تماما ما يبحث عنـــه ويستعمله الفيلـــم : اللازم الصوري / الصوتي . وربما استعملت الكناية أكثر من مرة في « رياح شرقية » فضلا عن المجـــاز . . .

14) ـ ماذا تعني بالدلالة التحليليـــة ؟

الدلالة التحليلية ، او السينما التحليلية يسهل تحديدها بتقديم سلفياتها وسوابقها السوسورية والبارثية كما سبق القول . زيادة على التحديدات المستنتجة من الدلالية يمكن اعتبار المدرسة السينمائية التركيبية الروسية خلال السنوات الثورية الاولى ، برائديها دزيكا فرتوف و س . م ايزنشتين ، كمنطلق . ايزنشتين مثلا ، كثيرا ما أكد على مفاهيم العلاقة والتناقض فيما بين الصور . وهو نفسه كثيرا ما درس الفنون الاسيوية ومفهوم التناقض في المسرح الصيني ' لقد كانت حركة السنين الثورية البولشفية في الحقيقة نقطة انطلاق لتيار عام اجتاح كلا من الميادين اللغوية والادبية والتشكيلية ، وهو تيار يجد امتداده لحد الآن في النظريات البنيوية .

السينمائي الياباني ك . ميزوبوشي من رواد التحليلية في نظري ، لقد التزم بدراسة المجتمع الاقطاعي الياباني من غير ان يتسم أسلوبه بالتفاقم والعنف ، لقد امعن في التحليل والفحص والاستعمال الدائب للمقومات الحضارية اليابانية : انماط السرد والرواية ، استعمال الدلالات الثقافية ، من لباس وديكور وقناع وايقاع موسيقي تقليدي ، وبصورة عامة ، ربما كانت الحضارة اليابانية قدوة بالنسبة الينا اليوم ، لانها الوحيدة اللي استطاعت أن توفر التصالح بين تقاليد الماضي والمظاهر الصناعية المعاصرة ، بنجاح ، وبدون بتر أو عنف .

15) ـ الفيلم ، يعتمد على عناصر من التراث الشعبي في لغتـه .

انا أيضا اعتقد أن الكثير من مقومات هاد اللغة فـي

الفيلم تنبع من التراث الشعبي المغربي . وهنا نتذكر دراسات كلود ليفي شتراوس حين تحدث عما سماه بـ « الفكـر الوحشي » ، فيما يخص المجتمعات الاولية . وهو تحديد لا يصطبغ بأية عنصرية أو احتقار كما يبدو لاول وهلة ، بل على العكس من ذلك : وحشي في معنى أولي وجذري ، وكذلك في معنى أنه ـ على عكس ما كان يظن الفكر الغربـي الاستعماري (الاستشراقي مثلا) ـ فكر ينم عن قدرة وقوة المجتمعات الاولية في خلق تركيب وتنظيم مجتمعي خاص وشامل .

الفكر الوحشي ينطوي على كل ما يحدد الفكر الانساني عامة : مراعاة مقومات المجتمع من علاقات انسانية وابداعات وتصنيفات علمية وفنية ولعبية . . . الفكر الوحشي ـ وحسب ك. ل. شتراوس ـ ينم عن فكر علمي بكل ما في الكلمة من معنى : من خصائصه العمل التصنيفي والتركيبي سواء في الميدان الطبيعي أو في الميدان الاجتماعي . وأهم ما ينم عنه كذلك : بنية شمولية حطمتها المجتمعات العصرية بعد أن كانت هذه البنية تربط بين كل عناصر الحيـاة الانسانية من اجتماعية واقتصادية وعلمية وفنية ، دون أن يقع بتر وانكسار أو انقسام فيما بين هذه المستويات ، كما هو الشأن في التطور التاريخي الرأسمالي . في هاد التحديد يهمني شخصيا اقتفاء آثار الفكر الوحشي في الحضـارة العربية ، يكفي للعثور عليه سماع الثقافة الشعبية ، لقد تجلت عطاءات الفكر الشعبي المغربي عبر القرون والاجيال في ميادين عدة ، نحصر بعضا منها لكونها تكون في ممارستي اشكالا تركيبية : منها فن وتقنية بناء المدن (كثافة وتلاحم شبكة الفضاء المدني) والفـن المعماري ، وفن الاشكـال التجريدية اللي تظهر في كل من زخارف النسج وهندسـة النقش على اللوح والمعادن ، ويتجلى هاذ الفكر كذلك في التخايل الشعبي اللي تعبر عنه الاساطير والحكايات والامثال والامداح والتهاليل الخ . . . بالاشكال الروائية الخاصة بها كما سبق القول ، وأنا أضع ايضا في هذا المستوى جمـالي وعبقرية الرسم العربي التقليدي الشعبي سواء الفارسي أو (المنمنمات) ، واللي يشكل بالنسبة الينا ـ نحـن السينمائييـن ـ مرجعا صوريا لا يمكن تجاهله فـي ممارستنـا ¤

16) ـ أين نجد منابع الدلالية التحليلية في التراث العربي ؟

في تراثنا المكتوب يمكن العثور على الكثير من آثـار ممارسة تحليلية دلالية ، فالنص الكلاسيكي العربي يحتوي على كنوز لذيذة لم يقع أبدا تجديد قراءتها في علمي ، ان تعلقي بالكنز الجاحظي مثلا يجعلني لا أقبل على عمل الا ومفهوم الاستطراد الدلالي راسخ في ذهني كبنية مكونة لنمط تعبيري « اعماقي » ان صح القول . وفي الشعر ، أظن ان شاعرا كالمعرى يحضى بمكانة خاصة بسبب عنف تعبيره ، وجرأته في سخطه التحليلي الذي ما تناقض مع بحثه عـن انسانية تذهب به الى التعاطف مع الحيوان الغير الناطق .

تكلمت من قبل عن عقلية ابن خلدون الانسكلوبيدية ، أعني عن المقولة الانسكلوبيدية الغير العلمية (العلم هنا في معنى الجمود والنظام المقفول الدجماتي) ويمكن وصـف المقدمة بانها كتاب لتصنيف وترتيب الدلالات المقولية . وهناك كاتب مغربي آخر من القرن 12 م تصطبغ مقولته أكثـر بالحداثة ، وهو ابن طفيل ، صاحب « حي بن يقظان » اللي عرف كيف يتعامل مع بيئة وفترة تاريخية متزمتة باستعماله المقولة المجازية أو البيانية عامة . ابن طفيل تطرق لمواضيع جد حديثة في معانيها وأبعادها ، منها علاقة العقل بالشرع ، علاقة المعقول بالمنقول ، وعلاقة الجدل بالخطابة ، وذلـك باستعماله رمزية قصة « حي بن يقظان » المشهورة حتى يتمكن من الغوص بكل حرية في أعماق منطق دراسته وتحليله بدون أن يلفت نظر الرقابة الصارمة السائدة اذ ذاك . لقد أكدت فيما سبق على أهمية البيان العربي باعتباره يشكل أداة تحليلية / تطبيقية للممارسة التطبيقية .

في نهاية استعراض هاذ المقومات ، من اللازم الاشارة الى نقطة ، وهي أنه من غير الممكن اليوم ممارسة أي عمل ابداعي بغض النظر عن التيارات والتساؤلات المعاصرة ، فكل من النظريات البنيوية والفرويدية/اللكانية ، وكل الاكتشافات والابحاث المتجددة يوميا تقريبا في كل من الفيزياء والبيولوجيا وغيرها من العلوم الدقيقة ، تفرض ادراج استنتاجاتها فـي الممارسة السينمائية والمقولية عامة ، أي تغيير النظرة نفسها للممارسة وتقييم جديد لمقوماتها وتجديد قوانين التعامل معها وقوانين مقوماتهـا .

17) ـ أحد أمثلة الكناية في الفيلم المقارنة بين سجن المرأة وسجن

المدينة . بين المرأة في بيتها والسجين في سجنه ، وهناك أيضا رمز الساعة وترددهـا عبر الفيلـم .

هذا فعلا شبيه بالكناية في البيان . السجن داخل المرأة والسجن اللي تمر أمامه خلال رحلتها عبر المدينة ، كلاهمـا يرمي لمعنى السجن والقمع الداخليين اللي كتعاني منهما المرأة ، والسجن والقمع المجتمعي ، انها كناية كذلك عن تعامل جسـد المـرأة مـع جسـد المدينـة : جسـد مقمـوع يجابـه عضـوا قمعيـا لجسـد المـدينـة ، كما أن هناك مقارنـة بين ضحايا القمـع الاستعماري - الاجتماعي ، وضحية المجتمع والاعتقادات والمصطلح المكسور كل هذه الاتجاهات تخلق نوعا من المجاز النجمي ، وتشكل شبه مجموعة فلكية (GALAXIE) للمعنى ، أي أن هذا الاخير يتكون ثم يتبعثر ويتعدد ويتشعب في كل الاتجاهات .

أما الساعة فهي من الرموز المستعملة بالمعنى اللي حددته لكلمة رمز : لا كغموض ، ولكن كوحدات دلالية مقترنة بعضها ببعض لخلق المعنى ، في دينامية جدلية . الساعة تتردد في الفيلم كتردد القطار ، أو تردد صور البحر ، أو تردد صور القمع ، كل هاذ « الرموز » تملك معنى مزدوجا بل ومتعددا . لقد اشار التحليل النفسي الى كون الساعة ترمز الى عقدة الاخصاء الجنسية ، فالجنس اذن من محاور الفيلم ، وعليه فان العلاقة الرمزية واضحة لكني أفضل عدم اعتبار هاذ التأويل المحتمل ، وأتحدث عن « تحفظ المعنى » ، أعني عن عدم وجود معنى واحد محصور يجب تفسيره ضد معان أخرى محتملة ، تصبح ثانوية . أفضل ان اقول ان الساعة دلالة من دلالات الفيلم ، وعلى المشاهد ان يقراها ويحدد اقتراناتها بالدلالات الاخـرى .

ان تردد الدلالة في العمل يبرز تقنية تستعملها الدلالية ، وهي مفهوم التشعب : هناك اشارة او علامة معنوية تختفي وتظهر ثانية ، ويطول اختفاؤها حتى تظهر مرة أخرى سواء بنفس الشكل او باتخاذ شكل ثان . يمكن اعتبار أي عمل بمثابة طرح لبعض الدلالات الاساسية اللي تسعى في تبعثر وتشعب حتى يصاغ العمل تماما على طريقة تقنية النسج . ان هاذ النظرة من اهم استنتاجات الدراسات النقدية البنيوية في الادب حاليا .

18) ـ الرموز الجنسية في الفيلم غير واضحة تماما . وهناك ايحاءات

جنسية مكبوتة . هل هو نوع من العفة والحشمة ، أم هو تعبير عن الكبــت ؟

ان الحقيقة ، لا يمكن أن تقال كليا . الحقيقة دائما متجزئة . والفكر الكتماني هو أساس الاحساس التعففي العربي ، وانا لا افكر في التعفف بالمعنى البرجوازي الصغير ، ولكن فيما له من علاقة بمفاهيم الستار والتعرية والعلاقة مع وظيفة النظر (يقال ستر العورة) . ان التيار المسمــى بالتحرري حاليا في أوربا ما هو الا خدعة ونفاق : تيار الافلام الجنسية والهذيانات الجنسية الانعواجية التي لا تنم الا عن انكسار وعن عدم تمكن من العلاقــات البشرية ومطامحها الجنسية الغامضة طبيعيا .

موقف الحشمانية (كما سماه طالب مغربي خلال ندوة سينمائية بمراكش سنة 1977 ، انطلاقا من كلمـــة « حشومة » اللي عندها أهمية كبيرة في المصطلح الاجتماعي المغربي) موقف الحشمانية هذا هو رفض لاي نوع من التجارة بالجنس ، وعلى الاخص رفض للاستيلاب في الآخر ، هــاذ الاستلاب اللي يختفي وراء كل اضطراب علاقة جنسية . ولا علاقة للحشمانية هاذي بأي نوع كان من الكبت ، بل على العكس من ذلك : هي اعتراف بقوة التطلع الجنســي الطبيعي كما عبرت عنها الاسطورة الدون جوانية : بحث دون جوان عن غزوهن واحدة واحدة . الحشمانية تفـرض نفسها في غير الميدان الجنسي ، وانا أعتبرها من العناصر الاساسية اللي تدخل سواء في ممارسة الكتابة او في المعاملات البشرية اليومية . وهنا ربما من الافضل استبدال الكلمــة بأخرى أو استعمال كلمات مترادفة ، مثل كلمة التورية . التورية صورة بيانية حددها ابن خلدون بانها توريــة عن المعنى المقصود بايهام أو « ابهام » اخفي منه لاشتراك اللفظ بينهما ، أو طباق بالتقابل بين الاضداد ، ربما كانت العفة اساس الكتابة الكنائية .

19) ـ لنتحدث عن العائلة في الفيلم . هناك رجل وزوجته وابنه . المرأة مضطهدة ، والطفل مقهور ، والاثنان معا في ملكية الرجل ، اننا أمام عائلة أبــويــة . . .

البنية العائلية المقدمة في الفيلم هي نواة المجتمــع الابوي ـ والبنية الابوية العربية تفترض ملكية المرأة وملكية الطفل ، ولكن يجب النظر الى هاذ البنية من الداخل لا من

الخارج كما عودتنا عليه مقولة ايديولوجية سهلة . النظرة من الداخل : النظرة الى الهيكل : انه الدرس اللي زودتنا به الانتروبولوجية كما حددها ك . ل شتراوس . فكل مجتمع يملك عقليته وتركيبه الخاص ، عقلية وتركيبا تكونا خلال قرون وقرون من المحاولات والتفكير والبحث عما هو ملائم وشمولي لحياة هاذ المجتمع بالنسبة لبيئة معينة ، وبالنسبة لاحلام ورغبات واساطير خاصة . فلكل عنصر انساني في هذا التركيب دوره الخاص ، ملكية المراة والابن تصبح ملكية نسبية ، لا استلابية ، بل « وظائفية » ان صح التعبير . ليفي شتراوس تحدث عن المراة كدلالة على التبادل الشامل في المجتمعات الاولية . وملكية الطفل محددة في المجتمع العربي بالنسبة للابوية : الطفل هو حامل الاسم وبالتالي هو حامل السلالة ان كل مشكلة الانسان العربي - كما هو الامر عادة في المجتمعات الرجالية - هي مشكلة العلاقة باسم الاب ، العلاقة بـ « اسمية الاب » .

والانسان العربي لم يعرف مفهوم الفرد المقترن بالحقوق الفردية والتطلع الى الحياة الشخصية والحرية الفردية الا مؤخرا وعن طريق تحويل المفهوم الفردي الغربي الذى - هو نفسه - لم ينشأ الا منذ القرن 16 بمعنى انه نسبيا حديث العهد . ان وضعية الطفل ابراهيم في الفيلم تشير الى التناقض اللي عاشه جيلنا ، تناقض فيما بين انتمائين : الاول للبنية الابوية التقليدية - بنية الاباء والاجداد اللي تعاش في المخابيء الاجتماعية اللي افلتت من تهديم الاستعمار ، والثاني لبنية القيم اللي ادخلها الاستعمار (عن طريق المدرسة مثلا) واللي تقول بحرية الفرد ، وتنص على حقوقه وواجباته .

لكننا اليوم ندرك المعنى الحقيقي ومرامي الحرية الفردية في المجتمع الرأسمالي ، والهذيانات الوجودية السارترية اللي بنيت عليها : انها حرية العبد المنتج لالهة جديدة اسمها الدولة والانتاج والمنافسة والرأسمال .

20) - تطرق الفيلم الى الصراع ما بين المراة والرجل أو الصراع ما بين الجنسين . وتحدث باسهاب عن واقع المراة في بنية المجتمع الرجالي . كيف تنظر الى هذا الصراع ؟ وما هي نوعية علاقة الام بالابن ؟

لقد تطرق « رياح شرقية » لما يمكن تسميته بصراع الاجناس ، كما يقال صراع الطبقات ، وهي ظاهرة سائدة في

حياتنا اليومية . لكنني ارفض أن أنظر الى هاذ المشكل من زاوية المسلمات السائدة ، ومن هاذ المسلمات وضعية المرأة المقموعة في المجتمع الرجالي القمعي ، انني أعتقد أن على المرأة أن تصل اليوم الى حدلية جذرية للوعي ، وذلك بالضبط بسبب حدة القمع اللي تتعرض له . انني لا أرى الا مقولة واحدة تحدثت عن هاذ الجذرية، وهي مقولة جورج باطاي (G. Bataille) حين تكلم عن التعرية .

وشخصيا اتجنب ما أمكن اشكالية الصراع الجنسي وارجع في تفكيري فيها الى مفهومين :

1) ـ يوناني وهو مفهوم الاندروجين (Androgyne) لا رجل ولا امرأة ، وهي تماما الطريقة التي تصف بها أسطورة شعبية مغربية أحد أوليائها : سيدي بودجاجة : لقد كان رجلا مع الرجال وامرأة مع النساء .

2) والمفهوم الثاني سامي وعربي : لعب كلمتي الختانة / الختانة ، ورمزية الختان والتطهير . وكلا المفهومين يرفض اشكالية الصراع .

ان الوظيفة التربوية هي اللي تبرز قوة وجود المرأة في المجتمع العربي . وان كانت بنية هاذ المجتمع أبوية في الاعماق ـ ربما ـ بنية أمية (الام) . نحن نعلم مدى التئام الاطفال بالام ، ومدى تاثير الام في المجتمع العربي بسبب ما يوجد من التحام بينها وبين أولادها : انني أتذكر دائما الجنة تحت أقدام الامهات . بل الادل من ذلك : يبدو أن المجتمع الابوي العربي طلب من المرأة ـ فيما طالبها به ـ : العفة ، حسن التربية لابنائها ، والفصاحة . فهل فقدت الام فصاحتها في المجتمعات العربية في مرحلة الاستعمار وما بعدها ؟ لا أعتقد . لكن هذا موضوع تساؤل كبير .

وأعود الى المشكل الاول : اللغة وعلاقة الشخص باللغة الامية (الام ـ الامة) ، هاذ العلاقة هي اللي فرضت في الفيلم كون الابن ابراهيم وعائشة لا يتبادلان ولو كلمة واحدة . لقد بدأ كل واحد منهما ينتمي للغة خاصة ، فما بقيت هناك وسيلة أو فائدة في التفاهم .

21) ـ « رياح شرقية » لا يقول ان المرأة والطفل وحدهما الضحية ، فالرجل ايضا ضحية المجتمع .

حين تتكسر بنية اجتماعية تملك عقليتها وتركيبها الخاصين ، فمن الطبيعي أن تتحطم وتضطرب مكوناتها

وعناصرها . وفعلا فان كل الاشخاص في « رياح شرقية » هم ضحايا ، كل واحد منهم ضحية للآخر ، وهم جميعا ضحية البنية الاجتماعية ، والبنية نفسها ضحيتهم . من هـــذه الزاوية يطرح نفسه أكبر سؤال موضوع على الانســـان المعاصر باعتباره انسانا منكسرا ، انسانا مبعثرا ، انسانا مشطبا عليه . هذا الاعتراف هو اليوم الانطلاقة الجديدة بهدف غزو معنى جديد للتكوين الشخصي والاجتماعي .

22) ـ نوع آخر من علاقة المرأة بالرجل كالذي ظهر بين الاسكافــي والزبون في دكانـــه .

الواقع أن المرأة لم تكن زبونة عادية ، فهي عاهرة الحي . ولكن من حسن الحظ كونك فهمت انها زبونة عادية ، لان هذا هو المعنى الاصح ، وذلك لان المعادلة بسيطة في المجتمعات الرجالية : المرأة بمجرد وجودها في وسط رجالي فانها تتعرض للاعتداء لانها تظن عاهرة . عائشة مثلا اللي هي من وسط برجوازي صغير لا يمكنها ان تذهب بمحض ارادتها الـــى الاسكافي : كانت تريد زوجها او ابنها أو خادمتها . لكـــن المرأة التي تذهب بنفسها لقضاء حاجتها تتعرض لاعتداء الرجل لانها هي نفسها تعتدي على مصطلح المجتمع الرجالي . لانها تخرج الى عالم الحياة الخارجية مع أن المصطلح هو أن المرأة تعيش في فضاء لا يدخله الرجل الاجنبي . وربما كان أساس المشكل في علاقة الرجل بالمرأة في العالم العربي هو أن المصطلح التقليدي انكسر ولا شيء ينوب عنه أو يخلفه الا بصعوبة . ان الرجل والمرأة العربيين لم يدركا اليوم بكامل الوعي بانه من اللازم البحث عن مصطلح جديد لعلاقات عاطفية مجهولة لحد الآن ، تفرضها الحضارة العصريـــــة والتطـور التاريخـــي .

23) ـ هل هذا هو السؤال الذي طرحته عائشة في نظراتها وفي رحلتها عبر المدينة ؟ والى أي حد وجدت اجابة في نظرات المجنون اليها ونظراتها اليه ، وهو الرجل الوحيد غير زوجها الذي أسفرت عن وجهها امامه ؟

بسبب التأثيرات التاريخية (الاستعمار ، معايشـــة الآخر وقيمه) وقع انكسار في بنية المجتمع الاصلية : هذا هو الشيء اللي تحاول أن تفهمه شخصية عائشة في الفيلم . فبمجرد أن يدخل جسدها في تعامل مع جسد المدينة (الذي يعيش هو بدوره انفعالات التيار التاريخي) بمجرد أن تستعمل عائشة وظيفة النظر والملاحظة والمقارنة ، يبدأ فـــي

التكون وعي داخلي ، غامض ، وحشي ، احساسي . تبدأ عائشة في الاحساس بأنها أصبحت هامشية بالنسبة لتاريخ مجتمعها . علاقتها مع شخص المجنون تنم عن مرحلتين في مسيرة وعيها : أولا : المجنون هو الشخص الهامشي في كل المجتمعات ، هو الشخص الذي يرفض كليا جميع القيود والمصطلحات . وتجد عائشة نفسها أمام صورة مادية لهامشيتها فيقع نوع من التواصل بين الاثنين ، تهدى عائشة نفسها لانها تعرف أنها أصبحت ضحية وجدت للهدية . وهنا تبرز دلالة المرحلة الثانية : كل الفيلم يعرض نوعية وعي عائشة .

جسدها يخترق المدينة وشوارعها وعلاماتها ، وهذا الاختراق أو هذه الرحلة / الترحال عبر فضاء المدينة يطابق نوعا من التعرية عن جسدها تعرية تتدرج حتى الدرجة الاخيرة التي هي درجة الموت . عائشة تظهر في أول الفيلم مرتدية « الجلابة » واللثام . ثم تلتقي بالمجنون وتسقط لثامها فتكون اشارتها أول مرحلة حاسمة في التعرية . ابتداء من هذا الموقف لم تعد عائشة تبدو « ملثمة » بل انها في المشاهد الاخيرة (في الغار البحري : غار هرقلس كما يقال في طنجة) تكون عارية نهائيا وملفوفة بلحاف أبيض . ان الرحلة من أجل التعرية هي ما يحدد موقف الضحية والتضحية ـ التعرية هي دلالة التضحية . هذا ما وصفه جورج باطاي (G. Bataille) التعرية عن الجسد كمفهوم يدل على علاقة المضحي بالضحية في اطار التضحية ،

كعلاقة ترسيخ تطلع الانسان الى المستحيل . وفي رأيي يكون من المفيد جدا طرح أسئلة في هذا الاتجاه عن ممارسة وأد البنات في الجاهلية ، بصرف النظر عن التاويلات الاجتماعية أو الاقتصادية أو النفسية المعروفة .

24) ـ نحن لا نعرف ما اذا كانت عائشة قد انتحرت أو أنها ماتت بحادث غير متعمد ، يترك الفيلم ظلالا من الشك حول موت عائشة .

سيكون جوابي الآن شبيها بجوابي السابق المتعلق بوجود الساعة وتعامل ايقاعها مع ايقاع الفيلم . انني أفضل أن لا أسلم تفسيرا أو حتى معنى محدودا ونهائيا . وبالطبع فمن الاحتمالات الواضحة أن يكون هذا الموت انتحارا أو حادثة أو قتلا غير متعمد ، لكن من الافضل أن يبقى المعنى بدون اتجاه واحد ، ان يبقى معلقا ، مفتوحا وقابلا لكل المعاني

كما أشار الى ذلك الايطالي أمبرطو ايكو

في كتابه « العمل المفتوح » . لكن الموت في كل التأويلات يبدو كمخرج منطقي لوضعية عائشة اللي هي وضعية تتصف باشكالية التضحية كما قلت . وربما ذهب الوعي الجذري اللي توصلت اليه عائشة الى حد أن يدفعها الى الاعتقاد بأن الموت يبقى الحل الوحيد لوضعية معقدة أصبح من المستحيل حلها ومعالجتها . . . وذلك لفوات الاوان ولتعذر الامكانيات والتكويـــــن .

25) ـ لا حوار لعائشة مع الاخرين . انها تعبر عن نفسها بالنظرة لا بالحوار ، والفيلم يستعمل كثيرا لغة النظر .

يمكن القول : فصاحة النظرة ، يمكن القول بـــــدون تناقض : المرأة الامية الفصيحة . ثم كما تقول الاغنيـــة « وتعطلت لغة الكلام . . . » لغة النظر هي لغة العين . منذ الابد ولغة النظر تعتبر أشبه بلغة العواطف والمبهم فـــي الشعر . من هنا فان الشعر يلمس دوما حقيقة ضخمة أكد عليها التحليل النفسي فيما بعد ، وهي ان الكلام ، ان التعبير بالكلمات وبالنحو وبالصرف يؤدي دائما عكس المعنى الذي يرجوه المتكلم . اما النظر ، وظيفة العين ، فهو خدعة ، خدعة الكلام . ان العين تنظر الى الاخر ، تبحث عن مجال وجوده كآخر ، اما اللسان فيقول غير ذلك ، وربما عكس ذلك . من هنا قوة تعبير النظر التقليدية واللي كثيرا ما أكد عليها الشعر في كل الحضارات وهذا قانون من قوانين اللا شعـــــور الاساسيـــــة .

قيمة النظر التعبيرية تتبلور موضوعيا في المجـــــال السينمائي : السينما باعتبارها مرتكزة على الصور ، يعني أساسا جدلية النظر وجدلية العين المفتقدة للمعنى الحقيقي . وان وظيفة النظر هي مكونة اللغة السينمائية التي تظهر اذ ذاك غير محتاجة الى كلمات لاداء المعنى .

لنتذكر كذلك أن اشكالية الكتمان هي من أهم العناصر في مصطلح العلاقات البشرية كما انتجتها الثقافة العربية .

26) ـ عائشة تتبادل مع جارتها كلاما يبقى في حدود السطحيات ، ما معنـــى الكتمـــان عندهـــــا ؟

الذي تقوله عائشة ليس تفاهات . ومعنى الكتمان أن الحقيقة لا تقال ، معناه كذلك الاعتراف بان الكلام يسقط دائما بجانب المكان اللي ينتظر أن يقال فيه . تفاهتها في

الحقيقة تاشيرات أو حيثيات (بالمعنى العدلي) للحقيقة . هاذ التفاهمات تكون المصطلح القائم بينها وبين قرينـاتها . هناك ظاهرة لاحظتها منذ صغري وهي ما يمكن تسميته بلغـة الاسطحة النسائية ، دل عليها مشهد في أول الفيلم . ولهاذ اللغة مصطلحها ، وهي اللي تستعمل في تبادل المعلومات والاخبار الخاصة بالمجتمع النسوي . للغة الاسطحة بيـان محكم هو ايضا . و « التفاهمات » هي في الحقيقة « مقدمات » اطروحات وافتراضات التفاهم اللغوي .

27) ـ المدينة ، وهي هنا طنجة ، لها في الفيلم خاصيتها التي تختلف تماما عن كل ما عرف واشتهر عن طنجة هي ساكنة ومبعثرة كتبعثـر اشخاص الفيلم في فضائها . وانت تنظر اليها بحب وحنو .

أنا من مواليد طنجة ، تدخل كل حياتي في التعامل مع هاذ المدينة ، بالرواسب والآثار التي خلفتها عندي . صحيح أن هناك حبا أكنه للمدينة ، ولكن ككل نوع من الحب هناك حيز لا باس به كذلك من الحقد والكراهية .

ـ طنجة كما عشتها وكما أتذكرها كانت نمطا من بابل ، أشبه ما تكون بالاسكندرية كما وصفها لورانس دوريـل (L. Durell) في « رباعية الاسكندرية » أو (وهو أقرب من احساسي فيما يخص اشكالية الشرق) اليوناني كفافي (CAVAFY) في اشعاره . كانت مدينة ذات صبغة قانونية خاصة في المغرب المستعمر . كانت دولية يتمثل فيها كل من الاسبان والفرنسيين والانجليز وغيرهم وكانت وسطا اقتصاديا وسياحيا وثقافيا عالميا (كان هناك كتاب امريكيـون كتينسي وليامس وبالخصوص وليـام بوروفس) . لقد كان لطنجة صيت وشهرة اسطورية عبـر العالم وكان يقال أنها مدينة الجواسيس وسوق للعاهرات والمخدرات . . . اشياء لم أرها شخصيا الا في صـورة كاريكاتورية كما هو الواقع مع الاساطير . والى جانب هاذ العالم البابلي والاسطوري كانت هناك حياتنا نحن المغاربة ، حياة عربية متسلسلة عبر الاجيال ، وتختفي وتحافظ على نفسها في أزقة المدينة القديمة ، ولقد حاولت أن أضفي على المدينة كل هذه الخاصيات : يبدأ الفيلم بتقديم المدينة ككل : العربية والاوروبية ـ القديمة والجديدة .

هاذ الكل منظور من بعيد وعن مسافة ، ثم حين تبدأ رواية عائشة وعائلتها ، فمنطاقها يكون مـن قلب المدينـة

العربية الى دوائر اكبر فاكبر ، دوائر تحتوي المدينة كلها بعناصرها الاصيلة والدخيلة ، الداخلية والخارجية .

هناك تطابق في التبعثر : يتبعثر الاشخاص داخل الفيلم خلال المدينة ، وهاذ التبعثر مطابق في الوقت نفسه لتبعثر المدينة اللي يظهر كل مرة جانب جديد من جوانبها . ويمكن لي ان اشير الى خط واحد كمثال لهاذ الجريان الفضائي : قلب المدينة ـ المدينة الاوروبية ـ ريف المدينة ـ شاطيء المدينة ـ ميناؤها ـ عودة لقلب المدينة العربية . هاذ التطور الفضائي يعبر عن مقارنة ، عن مجاز هام في نظري ، وهو اعتبار المدينة كجسد ، وتعامل الشخص معها هو تعامل جسد مع جسد آخر . وربما كان هذا هو « المضمون » الاساسي للفيلم : علاقة جسد « انساني » بجسد « فضائي » وترحال الاول عبر الثاني ، وليس كما قيل « فيلم عن وضعية المرأة » لاني لست امرأة تماما ولست قطعا سوسيولوجيا .

28) ـ الممثلون يؤدون أدوارهم بطبيعية وتلقائية شديدة . وهم شاركوا في وضع الحوارات التي يتبادلونها في الفيلم ، كيف تنظر الى الممثل ؟ وكيف تعاملت مع الممثلين ؟

ليس الممثل ذلك الشخص الاسطوري اللي خلقته السينما التجارية الترفيهية من هوليودية أو غيرها . في اعتقادي أن الممثل عنصر من العناصر الادائية الدلالية في الفيلم ، يمكن اعتباره شخصية سوسيولوجية لا تمثيلية . ان مثل الشخص شيئا في الفيلم فهو يمثل دورا اجتماعيا يناسبه جسديا ونفسيا . ان معظم الممثلين غير محترفين ، وحتى المحترفون كليلى شنا وعبد القادر مطاع حرصت على أن يتحرروا من كل الاشارات والعادات التمثيلية المالوفة . كل الاخرين : الجدة ، العاهرة . الاسكافي ، التاجر ، العاطل الفلاحون ، العمال ، كلهم أشخاص مثلوا أمام الكاميرا مواقفهم اليومية العادية ، لقد كانت مشاركتهم في الحوار طبيعية وحتمية ، كنا نزودهم بفكرة الموقف وعلاقته بالاشخاص وبالفيلم ككل ، وهم يقومون بالتعبير عن هذا الموقف بلغتهم . بهذه الكيفية وقع تفادي اختلاس كلمة الممثل وبالتالي شخصيته . ان كل ممثل انما يتكلم لغته « الجهوية » فالعائلة المعروضة مكونة من عناصر لغوية مختلفة كما هو واقع العائلات المغربية : الحماة من أصل ريفي شمالي ، الزوج من وسط المغرب ، الجارات من طنجة نفسها . في هذا

الصدد لدينا اليوم مثال مدينة الدار البيضاء اللي تكون مخاضا لنشأة لغة وطنية جديدة تجمع بين كل العناصر اللغوية المغربية تقريبا . وكون الدار البيضاء بالضبط هي مخاض هذا التجديد ، غير عفوي ولا هو مجرد صدفة ، اذ انها العاصمة الاقتصادية للبلاد وسكانها يفوقون الآن المليونين من النازحين من كل نواحي المغرب .

الممثل ليس سوى عنصر أكبر أو أقل أهمية من لقطة عمارة أو لقطة مرور طويل لقطار . العامل الانساني داخل الفيلم هو فقط واحد من العوامل ، الانسانية والحيوانية والجامدة . من هاذ المنظور يصبح من اللازم محو دور التمثيل التقليدي في السينما بأقصى درجة ممكنة ، ويعني هذا أيضا محو الصيغة الروائية المحضة حتى يظل الفيلم تعاملا محكما وغير فاصل بين الروائي / الغير الروائي ، وبعبارة أدق حتى يصبح مجرد تسلسل وتواصل دلالي يستعمل عناصر مختلفة ولكن في نفس المعادلة المعنوية ، تسلسل له خاصياته بدون انتماء لتعريف روائي وغير روائي، هذا التسلسل بالضبط هو الفيلم نفسه .

29) ـ أ) « رياح شرقية » يطرح مشكلة الدين والاعتقادات .

من الاهم في نظري بالدرجة الاولى تحديد المفهوم الديني بالنسبة لطبيعته المقولية ، هناك المقولة التيولوجية ، وهي تكرس كل تاريخ المقولة الشرعية أو الرسمية ان جاز القول ، من خلال المذاهب والانشقاقات والمدارس والوظائف الدينية / السياسية عبر التاريخ الاسلامي . وهناك مقولة ثانية يمكن تسميتها تقديسية وهي تتجدد في معطيات الاعتقادات والممارسات والوظائف الشعبية باختلافاتها عبر تواريخ ومناطق العالم العربي (الصوفية تنتمي الى المقولة التقديسية) وفيما يخص المقولة التقديسية فنحن ما نزال في حاجة ماسة الى معرفتها ودرسها ووصف منطقها ، ونحن نفتقر في اعتقادي حاليا الى دراسات وابحاث في هاذ الاتجاه ، وفي طيها يمكن ان يظهر فكر قومي ذو تركيب معقد ومكتمل ، وهو اللي يكون المستوى الاول والاساسي في شخصية الانسان العربي .

انني اتمنى دائما أن أقرا او ادرس هاذ المقولة التقديسية من الزاوية الانتربولوجية ، لقد سبق للانتربولوجيا أن درست اعتقادات وميتولوجية الشعوب الاولية باعتبارها تنم عن « الفكر الوحشي » في التحديد الذي ذكرناه وهو الدلالة على

عقلية متينة غير بدائية ، في مستوى العقلية التكنولوجية التي كثيرا ما يفتخر بها الانسان الغربي اليوم .

ومن المؤكد اليوم انه من المستحيل معالجة المقولة الدينية دون الرجوع الى كتابات فرويد والتحليل النفسي والابحاث الانتروبولوجية عموما حيث تبرز المقولة في خطوطها الناتئة .

ب) ينتقل الفيلم بين التفاؤل والتشاؤم . التلاميذ في آخر الفيلم يرددون كلمات : نار ، لهب ، مجنون . . .

تشاؤم العقل وتفاؤل الارادة . . أظن أن هاذ التعبير لجرامشي ان لم يكن لنتشه . لننظر الى مادية الصور ، مادية المشهدية في آخر الفيلم : هناك فضاءان : مدرسي وفضاء الميناء ، وهما معا يعبران عن نتيجة المرحلة الاستعماريه والعلاقة بالآخر الاوربي : دخول أجيال الاستعمار وما بعد الاستعمار في مجال العلم الغربي ونشأة طبقة اجتماعية جديدة هي الطبقة العاملة الحاملة لطاقات التغيير حسب النظرية الماركسية . ونحن نعلم اليوم حقيقة الامال اللي كانت معلقة على هاذ النتائج ، يعني الدور الحقيقي للطبقة العاملة في المجتمعات ، لا العربية فحسب ولكن حتى في الدول المسماة بالاشتراكية . كما أننا نعلم نتيجة الدخول في العلم الغربي تكوين التقنوقراطيين واعتناق مثقفينا للنظريات الغربية اللي أكل الدهر عليها وشرب ، كالخرافات الوجودية السارترية ، والهذيانات السريالية ، والهيجلية ـ الماركسية الساذجة ، وهذا في ظرف تاريخي بدأ ينبثق ويتطور فيه كل من التحليل النفسي والانتروبولوجيا واللغلت والسيبرنية : أشيـاء ظلت مجهولة تماما عند مثقفي الاجيال السابقة .

مشهدية آخر الفيلم تكتفي بعرض ووصف وتجزيء هاذ الفضاءات ، أي انها تحدد كلا منها بدلالات تاريخية (ومنا يدخل مقصود الكلمات الثلاث التي يرددها التلاميذ) وفي نفس الوقت تتحفظ في الادلاء بمعنى نهائي . هناك تبعثر للصور ، وتبعثر للمشاهد : فضاء المدرسة يتداخل مع فضاء الميناء ومظاهرة العمال ، ويدل هاذ التدفق الصوري على عدم امكانية الختام وتقرير نهاية للفيلم اللي يمكن له أن يطول الى غاية اللامنتهى . وهاذي هي حقيقة المعنى ومعنى الحقيقة : انها لا تقال مرة واحدة ، وانها لا منتهية . ولا نهائية الحقيقة لا تخضع لميكانيكية تفاؤل / تشاؤم .

هناك صورة مجازية كانت تطالعنا في كتب المطالعة ونحن صغار . نص شعري او نثري ـ لا اتذكر ـ لميخائيل نعيمة : المتشائم والمتفائل وزجاجة شراب : يقول الاول : « ما يزال عندي نصف آخر من الزجاجة » ويتحسر الثاني « آه ما بقي لي غير النصف الثانـي » .

ان الشيء المضحك في الامر هو ان صورة واحدة في كتاب المطالعة تصلح للجملتين معا : صورة واحدة تمثل زجاجة فيها شراب ، وربما كانت الحقيقة بسيطة للغايـة فالاثنان مما يعبران عن نفس القلق : يتحسر الثاني على كونه تجرع ، ويلزمه ان يتابع ، أما الاول «يلزمه ان يتجرع الباقي لانه بدا بالشرب ، التناقض : تفاؤل / تشاؤم ، يظهر هنا عبر معادلة كبتية متعلقة بمنع ، وفي الوقت نفسه ـ حسب صورة الكتاب ـ مجرد قراءة قلقة لدلالة واحدة .

ت) لكن خلو المرأة من فضاء الميـنـاء . . .

هذا صحيح . لكنني اكدت على كون الفيلم ليس عـــن وضعية المرأة ، هناك اتجاهات مختلفة ، ولم يكن من اللازم ان يكون كل عنصر متواجدا في نفس الوقت . الطبقة العاملة كذلك لم تكن موجودة في مشاهد عائشة . هناك مرور خلال الفيلم من المستوى الشخصي (حياة وماساة شخص معين) الى مستوى جماعي (المظاهرات ثم انبثاق العمال في فضاء الميناء / العمل) . واظن انه كان من اللازم ابراز جدلية هاذ العدو ، والعدو شخصي / جماعي . وجماعي / شخصي .

30) ـ موقفك موقف تفهم ، ولا حقد عندك على اي من اشخاص الفيلم .

التفهم بمعنى التحليل . والتحليل هو طرح التناقضات، طرح التساؤلات وتحديدها في اطار جدلية التحليل كما حدد تقنيتها التحليل النفسي . لا علاقة لهاذ التفهم في اطار جدلية التحليل بالمعنى الليبرالي ، ليس تفهمي تفهما ليبراليا .

واصعب ما ينبثق خلال عملية التحليل هو مقاومة اغراء التضحية (حواء وآدم ومقاومتهما لاغراءات ووســـاوس الشيطان) هذا اصعب وافظع مقاومة : رفض تضحية الآخر في العلاقات العاطفية والسياسية والانتاجية واليوميـــة . قليلون هم الاشخاص (تاريخيا) الذين يستطيعون مقاومة هاذ الاغراء . هناك صورة للشاعر اليوناني سواومـــوس (Solomos) يظهر فيها ناسك ينظر الى اصابعـــه ويتساءل : « كم هناك في العالم من عادلين ؟ ! ! »

تحديد التناقضات ، طرحها لاكبتها ، في معاملة اخوية الاخوة لا بالمعنى العاطفي اللا شعوري ، ولكن بالمعنى الذى تحتوى عليه الاخوة نفسها من تناقض وتناقض . التناقض . التحليل ، جدلية التحليل ، هاذي هي المعدات الاوليـــــــه والاساسية للتمكن من التنفس اليوم من مجرد التنفس ، من الحظ النظـــري .

من الحظ النظرى ان تدل كلمة التحليل بالعربية علـــى معنيين من الاهمية بمكان : أولا ما وراء المحرم ، والمرور من المحرم والمنوع الى المحلل ، وثانيا ، ترمي الكلمة الـــى فضلئية (الحلول بالمكان) تلخص جملة لغزية لفرويـــــد (Wo es war sol ich werden) على الشخص أن يحل بالمكان اللي ينتظر أن يحل به .

با ريس ـ دجنبر 1977


نقد
نقد نقد نقد

نقد 2 نقد 2

نقد 2 نقد 2

نقد 2 نقد 2

نقد 2 نقد 2

نقد نقد نقد

نقد 2 نقد 2 نقد 2 نقد

نقد نقد

نقد 2

نقد نقد 2

نتيجة لامكانياتنا المادية المحدودة قسمنا ملف النقد الى مرحلتين ، في العدد السابق قدمنا « نقد 1 » ، وفي هذا العدد نقدم « نقد 2 » .

هذا الجزء الثاني جمعنا فيه بين نقاد مغاربة ، من خلال نصوص نظرية وتطبيقية ، ونقاد فرنسيين ، وهم لوسيان غولدمان ، ورولان بارط ، وجاك ديريدا ، ولم ندرج نصوصا نقدية عربية شرقية لعدم توصلنا بما هو مهم ، رغم الوعود المتكررة التي اعطيت لنا من طرف نقاد لهم وزنهم في العالم العربي . وغيـاب بعض هؤلاء النقاد لا يمكن ان يفسر في ابتعادنا عن معرفة ظروف الشرق : الحرب ، والخيانة ، مما تطلب منهم مواجهتها . ونحن نحمل النقاد الآخرين مسؤولية عدم المشاركـة في هـذا الملـف .

صدرنا « نقد 2 » بمشروع لتحليل الوضع النقدي بالمغرب ، وامكانية تطويره وتعميق فعاليته .
تركيزنا على المغاربـة محصور ، لان النقـاد ، والباحثين في المجال الادبي بالمغرب قلة ، ومن كان يهتم منهم بالنقد ، او من يدعي الاهتمام به الآن ، ابتعد عنه ، او منشغل بما هو « اهم » ، باستثناء الاسماء التي اجرينا معها حوارا في العدد السابق .

اما النقاد الفرنسيون الثلاثة ، فهم يشكلون ، مع غيرهم الذين لم نستطع نقلهم الى العربية لحجـــم المجلة ، علامات بارزة في الممارسة النقدية والفكرية في فرنسا ، وخاصة بعد الحرب العالمية الثانية . اتصلنا بكل من رولان بارط ، وجاك ديردا ، وبموافقتهما ، وترحيبهما ، واستعدادهما الكامل للمساهمة ، تمـت ترجمة نصوصهما ونشرها في المجلة ، وقد كان بالامكان ترجمة نصوص لهما لم تنشر بعـد ، ولكننـا ارتاينـا الاقتصار على المنشور فقط ، لان المسألة بالنسبة الينا لا تتعلق بتحقيق امتياز ، ولكنها تنحصر في الفعالية قبل كل شيء ، لذا توجهنا لنصوص قديمة لـرولان بــارط (1953) ، ونص حديث نسبيا لجاك ديريدا (1966) ونص للوسيان غولدمان من بين آخر ما كتبه (1970) .

في الوقت الذي نجد فيه النصوص المغربية تتعرض لازمتنا النقدية ، وتقدم بعض الاجتهادات في اعادة قراءة النص الادبي ، والثقافة العربية بالمغرب عموما ، نلمس بوضوح ، من ناحية ثانية عمق الوعي النظري والتحليلي في نصوص النقاد الفرنسيين ، رغم التباين الحاصل بين اختياراتهم المنهجية ، فيطرحون لنا بذلك تجربة نحن في امس الحاجة الى التعرف عليها ، واستيعابها دون السقوط في الانبهار ، والعجز عن السـؤال ، وتجنب البحث عن المغايرة ، كواقع موضوعي لنص أدبي مغاير حتما ، في بنينة فضائه وفق قوانين لها خصوصيتهـا المتحققة بفعل الشروط الثقافية والتاريخية والاجتماعية التي عملت بعمق في تركيب بنية نصنا الادبي ، وهـذا لا ينفي العلاقة .

نشكر كل المساهمين في هذا الملف ، ونرجو ان ينفهم اصدقاؤنا النقاد العرب بالمشرق مـدى خســارة ثقافتنا العربية في انفصال المشرق عن المغرب .

وضعنا النقدي ، بعض من سماته وامكانياته

محمد بنيس

1 ـ ربما كان أطول صراع عرفته الساحة الثقافية بالمغرب منذ بداية السبعينات هو الذي انفجر فجأة في السنة الماضية ، حول وضعية النقد بالمغرب ، على صفحات الجرائد الوطنية ، وخاصة الملحق الثقافي « للعلم » » ، و « المحرر الثقافي » . ولعل هذا الصراع الذي دامت مدته ما يقارب السنة ، دون أن ينكسر الدافعون اليه ، والخائضون فيه ، بدأ الآن يدخل مرحلة من الصمت ، بعد أن أنهك الجميع ، من المشاركين والمتتبعين ، تعب لا يقل عن تعب المحاربين الذين أدركوا أن معركتهم خاسرة ، لانها من غير منطلق واضح ، أو هدف واضح أيضا .

وقد تتبعنا ، مع المتتبعين ، هذا الصراع النقدي ، وحاولنا الا نتدخل فيه ، حتى تستوي الامور ، نجمع حصيلته ، نراجعها ، ونقرأها بوعي نقدي ، يستخلص المحاور الاساسية لهذا الصراع ، وأبعاده الثقافية ، ونتائجه التي يمكن أن تصلح كأرضية لانطلاقة صحيحة ، لا تجعل من الظروف الموقتة حصانا لها ، ولا تمتهن القذف والكلام اللا مسؤول ، أو تساعد على تسييد الغموض في الاختيارات والتوجيه معا . وقد كنا نشعر ، منذ الوهلة الاولى ، من انفجار هذا الصراع ، بأن جل ما يكتب بعيد عن النقد الادبي ، وبعيد عن الثقافة . بل له علاقة بمجالات أخرى سنحاول التعرض اليها ما وسعتنا الموضوعية .

2 ـ وسنكون مغالطين اذا قلنا بأن كل ما كتب لا يدخل في مجال النقد لان قلة من المتدخلين في الصراع كانوا مدفوعين لمناهضة بعض القيم النقدية والسلوكية التي يحاول المدعون جعلها أساسا للممارسة النقدية ، بعد أن استغلوا وسائلهم الاعلامية ، مبشرين بآرائهم المغالطة ، على امتداد العناوين البارزة . غير أن هذه القلة من المتدخلين ، وهي تواجه كتابة نقدية بالمفهوم المنحط لهذا المصطلح ، لم تكن هي الاخرى قادرة على فرض رأيها ، لان كتابتها ، أخيرا ، ضاعت بين غبار أهوج ، لم يترك خيطا واضحا يظهر ، ولا نورا يتسرب الى أذهاننا . ولذلك فان قلة ما كتب في مجال النقد ،

منهجا وتطبيقا ، بقي هامشيا داخل هذا الصراع ، الذي كانت العوامل الذاتية مرة ، والعوامل غير الثقافية مرة أخرى ، هي المهيجة لكوامنه .

3 ــ لم يكن غريبا علينا ، في مثل وضع ثقافتنا المأزومة ، ان ينفجر صراع حول النقد ، مناهجه ، واشكالياته من حيث الاختيار والتطبيق ، ولكن الذي أعطى لهذا الصراع صفة المباغتة هو أن يبدأ كرد فعل ذاتي ، وضيق الافق ، على التحولات الثقافية والمناسبات السياسية التي كانت تدعو فعلا لوجود صراع نقدي مشروع ، وليس لصراع نقدي مفتعل .

ان الصراع النقدي ، مثله مثل كل صراع في اي من المجالات الثقافية وكما علمنا تاريخ الادب عربيا وانسانيا ، يأتي نتيجة موقف نقدي يتخذه ناقد أو جماعة من النقاد او الادباء ضد تيار سائد أو موجود . والموقف النقدي ، الفردي أو الجماعي ، يأخذ ، في هذه الحالة ، صفة الدفاع عن قيم نقدية ، جمالية وفلسفية ووظيفية ، ذات بعد طبقي بالتأكيد ، هي نقيض السائد أو الموجود من قيم نقدية أخرى تهيمن على الذوق الادبي والنقدي العام ، والصراع ، بهذا المعنى الذي نعرفه ، يكون محدد السمات ، واضحا في اختياراته ، ومفاهيمه ، ومصطلحاته ، وبالتالي يشكل في كليته انسجاما وتكاملا .

اذن ، لم يظهر شيء من هذا القبيل في صراعنا النقدي الذي عرفته الساحة الثقافية في السنة الماضية ، وما ظهر واستبد بالصحف والاذهان معا ، بعيد كل البعد عن النقد ، كاختيار منهجي ، ودعوة لمبادىء جمالية وفلسفية ، وتحديد لمهمته الوظيفية . ولاجل كل هذه الاسباب ، مجتمعة ومنفصلة ، أصبح من اللازم علينا ، كمثقفين ، نريد تحمل مسؤوليتنا الثقافية في هذه المرحلة الصعبة من تاريخنا الحديث ، ان ننكب على ممارسة قراءة نقدية لهذا الصراع ، حتى نكون على بينة من بعض ما نحن فيه ، وما يجب علينا تخطيطه وتنفيذه .

4 ــ ان هناك فعلا أزمة نقدية تستحق منا وقفة متانية ، تدرس جذورها ، وتفهم مظاهرها ، وتفسر أسبابها ودوافعها . أزمة أثارها الادباء والنقاد وجمهور المثقفين على صفحات الجرائد والمجلات ، وفي كثير من الندوات واللقاءات والمناقشات ، أفرغت كلاما مكررا ومستجدا ، توجه أصبع الاتهام الى النقاد تارة ، والى الادباء تارة ، والى مجالات النشر تارة ، ولم يعد خافيا على أحد أنها دائمة الطرح في الساحة الثقافية بمستويات متعددة من الوضوح والوعي ، تتناول المنهج ، والمصطلح ، والوظيفة ، والفعالية ، لكنها لم تجد فرصة لتنفجر ممنهجة ، وواضحة ، وهادفة . ولم يكن انفجارها ، الذاتي والعفوي ، في السنة الماضية على الشاكلة التي طبعت بها الا تأكيدا على ان مواجهتها أضحت ضرورية .

5 ــ وازمتنا النقدية ، والصراع حولها ، جزء من أزمة النقد العربي ،

فالتاثير بينهما متبادل ، ولو بشكل غير متكافىء ، والنتائج تنسحب عليهما معـا . ومع ذلك فان أزمة النقد بالمغرب تظل تحتفظ لنفسها بخصوصية لا سبيل الى القبض عليها ، عند اغراقها في طبيعة الوضعية النقدية في العالم العربي ككل ، فالعلاقة بينهما لا تلغي الفرق ، والصلات الوثيقة بينهما غير متكافئة ولا متجانسة ، ويستتبع هذه الملاحظة ضرورة اعتبار الفرق والتأكيد عليه ، والحيطة في معالجة الواحدة منهما بأسلوب الاخرى . وهذه الملاحظة الاساسية في نظرنا هي السبيل لعدم عزل أزمتنا النقدية عن محيطهـــا العربي ، وتلبيسها خصائص فطرية محلية ، تنظر لواقعها الموضوعي بعين عمياء ، وهي في نفس الوقت تمدنا بالطرح القريب الى الصحة ، ان لم يكـن الصحيح ، لازمة النقد العربي ، من خلال ملامحها وخصائصها النوعية في كل منطقة على حدة ، تؤدي بنا في النهاية الى وضع خريطة ملموســة لازمتنا النقدية على طول البلاد العربية وعرضها ، تدرس القضايا الجوهرية ، ولا تتناسى الفروق الثانوية التي تلعب بالتاكيد دورا خطيرا ، عنـــد اهمالها ، في تقديم صورة غير دقيقة ولا واقعية عن أزمتنا النقدية في العالم العربي . ولاجل كل ذلك نجد رصدنا للصراع النقدي الذي عرفته الساحـة الثقافية بالمغرب منبثقا عن وعي قومي ، لانه جزء من رصدنا للوضعيـــة النقدية في عموم العالم العربـي .

6 ــ اجتاز النقاش حول وضعيتنا النقدية مرحلتين بارزتين قبل أن ينفجر على مشكل صراع محموم . كانت المرحلة الاولى أثناء وبعد لقاء الشعر المغربي الذي نظمه اتحاد كتاب المغرب سنة 1975 ، والمرحلة الثانية أثناء وبعد نشر حسن الطريق دراسته المطولة حول الشعر المعاصر (من خلال اربعة نماذج) في نهاية 1976 وبداية 1977 ، واشتعل الهيجان بعد نشر « الثقافة الجديدة » لمقال أبو الشتا العياشي (الحلم في نهاية الحداد ــ الزمن والسياسة) (العدد 5 ــ 6) ، وهو اجتهاد نشرناه لايماننا بضرورة تمكين الباحثين والمهتمين من فرصة نشر آرائهم وطرحها للمناقشة ، لان الوضعيـــة النقديــة بالمغرب غير واضحـــة ، ولا بد من اجتهـادات ، مهما قصر وعيها ، تخترق الصمت والإطمئنان . جاء الرد في البداية من جريدة « العلم » لتشكك في « الثقافة الجديدة » كمجلة ، معتمدة علـــى التلميح والاشارة ، خاصة وأن هذا العدد كان اعلانا عن عودة صدور المجلة بعد توقفها القسري لاسباب قاهرة ، وربما كان هذا الرد يخفي بين صوائتـــه وصوامته عدم الرغبة في عودة المجلة الى الصدور . وفي نفس الفترة بدأت ردود الفعل تنفجر على مستوى النقاش الجدي حول المنهج النقدي ، ونحـن هنا ، نعترف بان هناك فرقا بين رد جريدة « العلم » وبين الكتابات التـي كانت تبحث عن سؤال تثيره بصدد ما كتبه العياشي ، ونذكر بالاخص مقالين لنجيب العوفي وفقيه محمد بجريدة « المحرر » . ولكن تدخل حسـن

الطريبق وهجومه العلني على « الثقافة الجديدة » وأنصارها ، كان بمثابة الشعلة التي أوقدت الحرائق ، واثارت الفتنة ، وتحول ما كان يمكن ان يكون صراعا حول ازمة النقد ، الى تفاخر وتناحر على الطريقة القبلية .

هكذا كانت البدايات ، وبعدها تحولت الكتابة الى جحيم ، والنقد الى قذف ، وتخاصم المتدخلون في كل شيء ، ما عدا النقد .

نريد أن نكون واضحين ، وربما جسورين أيضا ، لا بالمعنى الاخلاقي للكلمة ، في طرح الحقائق ، فقد مرت علينا حقبة ما تزال تظللنا بصمتها ، وتصرمت حقب اخرى تناثرت هباء ، ولذلك فضلنا تسمية الاشياء ، وملاحقة الافكار المغلوطة ، نفهمها ونفسرها ، ونعيد طرحها بوعي نقدي لا يتراجع عن اثبات ما يراه حقا ، وفضح ما يراه باطلا .

7 ـ ان هذه المراحل المتكاملة في تأجيج الصراع حول وضعيتنا النقدية كانت تأخذ من نقد الشعر منطلقا لها . وهذه ملاحظة أساسية ، وربما يعود السبب لكون الشعر ذا جذور تاريخية في موروثنا الثقافي ، بالاضافة الى أن الصراعات داخل تياراته بالمغرب أوضح منها في المجالات الابداعية الاخرى ، قصة ورواية ومسرحا وتشكيلا وسينما ، ومن ثم فهو بؤرة الاختلافات ، ومركز الابداع داخل الثقافة السائدة أو الثقافات الاخرى المتواجدة في الساحة الوطنية . على أنه لم تطرح في هذه المراحل ، ولا في هذا الصراع ، اشكالية المنهج الوصفي بوضوح ، ولا من يسال عن أسرار الانقطاع في النقد المغربي ، أو التجريبية التي يعاني منها ، أو دلالة اكتساح المفهوم البنيوي للنقد ، وخاصة تياره الذي لا يتعارض اديولوجيا مع مصالح الطبقة السائدة ، او مظاهر النقد الشفوي المثبت في كل لقاء ثقافي ، ثنائيا كان أم جماعيا ، رأينا ، والحق يقال ، صراعا حول جزئيات سعى مثيروها لاحلالها مكان الصدارة في الصراع ، وحول هامشيات لا يستفيد منها النقد والنقاد ، ولا صلة لها بالادب المغربي ومعضلاته .

حاول البعض اثارة مشكلة غياب النقد ، ولكن الجزئيات والهامشيات صدت هذه الاثارة عن الوصول الى هدفها .

هل النقد غائب حقا ؟ بأي صيغة ؟

هذا هو السؤال الذي لم يدقق فيه بشكل يجلي الامور ، ويضع الحقائق في مكانها الصحيح .

8 ـ النقد موجود في الساحة الثقافية بالمغرب . هذا ما نومن به . والوضعية التي هو موجود عليها هي التي تحتاج الى المناقشة .

النقد الموجود بالمغرب شفوي من الدرجة الاولى . ولم يكن للنقد المكتوب أن يوجد ويتطور الا مع وجود وتطور الادب المكتوب والمنشور .

واذا كان النقد الشفوي مزدهرا فلان اللقاءات الادبية ، الشعرية والقصصية والروائية ، تتكاثر يوما بعد يــــوم .

ما هو عدد الروايات المطبوعة بالمغرب ؟

ما هو عدد المجموعات القصصيـــة ؟

ما هو عدد الدواوين ؟

ما هو عدد المسرحيـــــــات ؟

ما هو عدد الملاحق الثقافية والمجلات الادبية ؟

لا نريد اعطاء احصائيات ، فهي معروفة . لم تشهــد طباعــة الكتب الادبية تقدما وتناميا الا بعد 1970 ، والعدد المطبوع ضعيف ، والبعض من هذا العدد الضعيف رديء ، ومع ذلك فان ما كتب حول جملة من الكتــــب المطبوعة أو الاعمال المنشورة ، في الجرائد والمجلات ، متقدم من حيث الكم على الاقل . ويكفي التدليل على عطاء النقد المتواصل ، ولو كان دون العطاء الادبي ، وجود الدراسات العديدة المنشورة في الصحف والمجلات ، أو المنشورة في كتب ، وتقديم رسائل جامعية ، نشر بعضها في المجلات المختصة أو في كتب . واذا عدنا الى الابحاث الجامعية الخاصة بالنسبة للسنة الرابعة مــن كلية الآداب (فاس والرباط) فاننا سنصطدم بوفرة الدراسات المقدمة حول الادب المغربي ، قديمه وحديثه ، ولكنها لم تجد سبيلا الى النشر . واخيرا نجد أمامنا نقادا شبابا متوقدين حماسة ، ومواظبين على الكتابة والنشر . وفي مقدمتهم عبد القادر الشاوي ، وابراهيم الخطيب ، وادريس الناقوري (البشير الودنوني) ، ونجيب العوفي .

هناك اذن نقد مكتوب ينمو ويتجذر . يتقدم ويتجاوز .

لم يكن النقد المكتوب موجودا لاسباب، وبدأ يظهر وينمو لاسباب أيضا. ليس للمغرب تقليد في النقد المكتوب ، فلم نعرف ناقــدا مثــل ابن سـلام الجمحي أو ابن قتيبة أو الامدي او الجرجاني او ابن رشيق او غيرهم من الاسماء النقدية الهامة في التاريخ النقدي عند العرب بالمشرق، والاندلس .

ربما كان النقد الاخواني بالمغرب ، والمعتمد على الممارسة الشفوية ، هو الطاغي في موروثنا النقدي الضائع ! مع الثلاثينات من القرن العشرين بدأت الكتابة النقدية في الصحف والمجلات ، ولكنها لم تتطور الا بقدر ضئيل في الفترة الفاصلة بين الثلاثينات والسبعينات ، بل ان الانقطاع هو الذي يشكل البنية الاساسية لهذه الكتابة .

كان النقد المكتوب غائبا قبل السبعينات لان الادب المغربي قبل هذه الفترة كان غائبا هو الآخر ، كتيارات ذات أرضية نظرية واضحة ، وممارسة متجانسة ومتكاملة .

ان الادب المغربي في العصر الحديث (ولا نريد هنا طرح اشكالية الادب المغربي القديم بعفوية) كان القارىء يجد صداه النقدي ، بصفة غير مباشرة

في النقد العربي المكتوب بالمشرق ، ومن ثم لم يكن في حاجة الى نقـــاد يكتبون له عن عطاء محدود . تكفيه الكتابات النقديــة بالمشـرق العربـي همـوم مواجهتـــــه .

وتلعب الصراعات السياسية دورا في اذكاء الصراع النقدي ، عندمـا يتوافر العطاء الادبي ، على اعتبار أن النقد والابداع غير منفصلين عن الواقع الاجتماعي والتاريخي ، ومن ثم فان النقد يتفتح عندما يجد أمامه الاسباب الذاتية والموضوعية للاسهام في الصراع الاجتماعي . وبما أن الابداع الادبي لم يكن متوفرا بالشكل الذي يسمح للنقد ليأخذ دوره في الصراعات السياسية التي شهدها المغرب ، وخاصة في نهاية الخمسينات ، وطيلة مرحلـــــــة الستينات ، فان هذه الصراعات السياسية لم تكن وحدها كافية لابراز دور النقد في الصراع الاجتماعي . ولذلك فان الصراع النقدي الذي انفجر في السنة الماضية (وخاصة مع الحملة الانتخابية البرلمانية) وجد الابداع الادبـي الذي يمكنه من الدخول في الصراع السياسي .

أما مجالات النشر ، من جرائد ومجلات وكتب ، فلم تعرف اتساعـــا نسبيا الا مع السبعينات ، ومع اتساعها تصاعد كم الانتاج المنشور ، ابداعا ونقدا . ان اتساع مجالات النشر نسبيا ، في هذه الفترة ، حمل معــه امكانية تعدد الرأي في الحركة الادبية عامة ، لان ضيق هـذه المجـالات ، وخضوعها لاتجاهات ثقافية محددة ، كان عاملا له اثره على نشر الرأي الواحد، وبالتالي الغاء للآراء الاخرى ، فالنقد في حاجة لتعدد الاختيارات ، ولا يمكن لهذا أن يتحقق الا في ظل منظور ديمقراطي للعمل الثقافي .

وعامل آخر لا يقل أهمية عن العوامل السابقة ، وهو المتعلق بالجانب العلمي . ان كلية الآداب لم يتخرج فوجها الاول من حملة الاجازة الا في أوائل الستينات ، ولم يتصاعد عدد المجازين ، نسبيا ، الا مع السبعينات ، وفي هذه الفترة شهد السلك الثالث ، رغـم جملة العقبات المثبطة للعزائـــم ، والحائلة دون تقدم البحث العلمي ، اقبالا يتزايد يوما بعد يوم .

لكل هذه الاسباب ، وغيرها موجود ، ازدهر النقد الشفوي أولا ، وتركز النقد المكتوب حول أعمال أدبية معينة ، بل وأسماء أدبية معينة . كـــان التقليد هو أن يكتب كل جيل عن جيله ، وكل أصحاب اختيار سياسي عن انصارهم في المجال الابداعي ، ولم تبدأ هذه المنظومة التقليدية تنحل الا مع سنوات قليلة خلت . وما نلمسه الآن ينمو باطراد هو النقد العلمي ، داخل الصحافة التقدمية على الاخص ، وحول الابداع التقدمي من الدرجـــة الاولى دونما نسيان استمرار النقد التقليدي ، بجميع تفرعاته نتيجة الاسباب الموضوعية ، الاجتماعية والتاريخية والثقافية ، التي تمكنه من الاستمرار

ان النقد الشفوي ما يزال طاغيا على النقد المكتوب ، لانه مستقر فـــي الاعماق ، ولانه بعيد عن الكتابة ، هذا المقدس في اللاوعي الجماعي عنـــد

المغاربة ، وهو مع ذلك بذرة تنتظر التفتح حتى تتحول الى نقد مكتوب ، ولا شك أن السنوات الاخيرة بدأت في بلورة التساؤل النقدي ، بوعي أكثر ملامسة لقضايا الابداع الادبي ، وهو شيء ايجابي جدا .

9 ــ والصراع النقدي الذي شهدته الساحة الثقافية بالمغرب في السنة الماضية ، رغم أنه لم يضع قضايا النقد في مقدمة اهتماماته دائما ، فانه ألقى بعلامات كانت تلمع بين حين وآخر ، وهي التي ربما تحلنا على بعض من عناصر هذا الصراع .

لقد سمح الصراع النقدي بتلمس تيارين متعارضين في مفاهيمهما واختياراتهما النقدية ، التي هي ، بالتاكيد ، انعكاس مباشر لاختيارات ايديولوجية وسياسية ، ركز الاول على الاختيار الوصفي في النقد ، بالمفهوم المنحط لهذا المنهج ، ويمكن استنتاج ذلك من خلال دراسة حسن الطريبق للشعراء المغاربة المنشورة بجريدة «العلم» (نهاية 76 وبداية 77) . وهذا المنهج يتضح في التطبيق بصيغة مغايرة عما هي عليه في صراعها النظري، ومتخلفة عن المفهوم الذي وصل اليه الحديث النقدي الوصفي في أوروبا .

فالمنهج الوصفي الذي يمارس من خلاله حسن الطريبق قراءته للشعر المغربي لا يعدو أن يكون استنساخا لبعض المصطلحات والقيم النقدية التقليدية ، بعد أن يمازج بينها وبين بعض المصطلحات والقيم النقدية السائدة في المنهج التاثري . ان حسن الطريبق يعيد كتابة النص المقروء بعد أن يلغيه ، ويحل محله نصا لا علاقة له بالنص الاول . وهو الى جانب ذلك يعود الى بعض الاحداث التاريخية بأسلوب لا علمي ليبحث فيه عن سند لمايطلقه من أحكام ، وما يقدمه كنتائج . ومن ثم كان هذا المنهج خليطا من المناهج ، تلتئم في نقطة واحدة ، وهي معالجة النص بوعي هامشي لا يرقى الى فهم وتفسير المتن الشعري ، كنتاج لغوي ذي بعد أنطولوجي واجتماعي ، له جذوره في الواقع الموضوعي .

ونجد هذا المنهج ، على صعيد التنظير ، يتبنى غير ما يقتنع به عند التحليل ، ولذلك كثيرا ما يتهافت على المصطلحات والمفاهيم والتحاليل الماركسية ، في عدة مجالات من المعرفة ، ليوهم بانه لا يختلف من غيره ممن يعتمدون في قراءتهم للنص الادبي على المنهج الاجتماعي ــ التاريخي . وهذا الانفصام الموجود بين النظرية والتطبيق هو نفسه الذي يفصل بين الشعار والممارسة ، ومثل هذا التعامل مع النص الادبي ، فضلا عن كونه يسلب النقد العلمي جل أدواته ، ويدعي الدفاع عن اهدافه ، نجده في التطبيق معاديا لهما ، ورادعا لدعاتها ، يعتمد التوفيقية في مفاهيمه ، والمهادنة الوصفية في تحليلاته ، ومن ثم فهو يدافع عن مفهوم الامة اجتماعيا والتصالح والسلم الاجتماعيين سياسيا .

أما التيار الثاني ، الاجتماعي ــ التاريخي ، فقد كان وما يزال ، منذ

وسط الستينات الى الآن ، سيد الصراع الثقافي ، خاصة بعد أن أعطاه كل من عبد القادر الشاوي ، وابراهيم الخطيب ، وادريس الناقوري ، ونجيب العوفي ، قوة استطاع بها اكتساح جزء هام من الساحة الثقافية ، من ناحية ، وفرضه على انصار المنهج الوصفي ، من ناحية ثانية . وهو تيار يؤسس منظومة قراءته للنص الادبي على الرجوع بدلالات النص الى خلفياتها الاجتماعية والتاريخية ، ضمن رؤية تعتمد مقولة الصراع الطبقي داخل المجتمع . ان هذا التيار ركز على سوسيولوجية المضمون ، احتذاء بما قام به محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس ، وبعدهما حسين مروة ، وغيرهم بالمشرق ، ومستفيدين من أعمال لوكاتش وغولدمان ، بعد أن خضعت لمستويات من وعيهم الايديولوجي والنقدي .

ولئن وعي انصار هذا التيار ، منذ بداية الستينات ، ان النقد جزء من الصراع الايديولوجي ، داخل المجالين الثقافي والسياسي بالمغرب ، فانه قد أصبح قاصرا بطبيعة اختياراته ، حيث انه ركز ، وما يزال اغلبه ، على سوسيولوجية المضمون دون اعطاء أهمية لسوسيولوجية الشكل ، وهي نفس الملاحظة التي أبداها الاستاذ عبد الله العروي بشأن كتابات محمود أمين العالم وعبد العظيم انيس في بداية الخمسينات .

ان هذا التيار النقدي ، وكما عبر عن نفسه من خلال كتاباته الاخيرة ، ومن خلال الصراع النقدي ، ولو بصيغة جزئية ، لم يكن جامدا ، بل برهن باستمرار على تجاوز قصور تعامله مع النص الادبي ، منهجا ومصطلحا ، بعد أن بدأ يتعرف على المنهج البنيوي . هذا المنزع واضح في اجتهاد ابراهيم الخطيب ، ولكن ما اصبحنا نلامسه ، وربما بقلق متزايد أيضا ، هو ارتماء مجموعة من النقاد الشباب في أحضان بعض القيم البنيوية ، واعتبارها الجواب الحقيقي والنهائي على كل التساؤلات النقدية . ونحن نعرف ، عن يقين ، بأن هؤلاء ما زالوا يعالجون هذه القيم بوعي قاصر ، ولكننا مع ذلك لا يمكن أن نصمت على ما اختاروه ، أو ما هم بصدد اختياره . وربما كان التسابق على الدفاع عن المنهج البنيوي ، واحدا من قضايا الصراع الذي شاهدناه وتتبعناه ، وتلعب الجامعة المغربية دورا في هذا التوجيه .

لقد كان من المحتمل أن يظهر التبشير بالبنيوية في وسط المتشبثين بالمنهج الوصفي ، ومن الموالين للايديولوجية البرجوازية ، ولكن الذي حدث هو عكس ذلك، حيث نجد البنيوية الآن تنتشر، وبوعي غير نقدي، وسط انصار المنهج التاريخي ـ الاجتماعي . كان من الممكن ان نتساءل عن أسرار هذه الظاهرة ، ولكن التجربة التاريخية ، في العصر الحديث ، دلتنا على أن كل ما له علاقة بالتحديث والمعاصرة تدعو له البرجوازية الصغيرة ، ولبس البرجوازية أو الطبقة السائدة في العالم العربي . ان هذا المنهج ، حين يستعمل بعيدا عن الوعي النقدي ، يتحول الى خطر قوي على التيار النقدى الاجتماعي

ـ التاريخي بالمغرب ، وبعموم العالم العربي . صحيح ان البنيوية هي رد فعل تجاه المناهج النقدية السابقة عليها ، او المتواجدة معها في الساحة النقدية ، ولكن تفسير ظهور وتسييد البنيوية في العالم الغربي عامة برد الفعل فقط ليس كافيا ، لان قراءة النص كدليل معقد يخضع في بنيته لقوانين شكلية ، هي دون الوعي الصحيح بمبررات وجود هذا المنهج ، وسيطرته في الغرب ، ودون الوعي الصحيح بطبيعة النص الادبي ايضا .

٢٥ ـ هذان المنهجان ، او التياران ، لهما امتدادهما داخل المؤسسات والمعاهد التعليمية ، وخاصة الثانوية والعليا ، والقاء نظرة سريعة على الكتب المدرسية المخصصة لدراسة النصوص الادبية في المؤسسات الثانوية ، والدروس والمحاضرات والابحاث الجامعية ، تبرهن على هذه الملاحظة . ولذلك فان هذين المنهجين النقديين المتجليين في الصحافة المغربية يتأثران ويؤثران بما هو وفي ما هو موجود على الصعيد التعليمي ، سواء أكانت لغة التدريس عربية أم اجنبية (الفرنسية كنموذج) .

واذا كان المنهج الاجتماعي ـ التاريخي هو الذي يمتلك قوة المبادرة داخل الصحافة المغربية ، وخاصة التقدمية منها ، فان المؤسسات التعليمية تعيش وضعا مغايرا ، حيث يسيطر على البحث الجامعي ، والدروس الجامعية ، والكتب المقررة في كل من المؤسسات العليا والثانوية ثلاثة انماط من المنهج اللا علمي ، تتفاعل فيما بينها ، وتعمل مجتمعة على تسييد وعي نقدي مغلوط ، وهي رغم صراعاتها فيما بينها ايضا ، مهما كانت ثانوية وهامشية ، لا تلبث أن تؤدي الى نفس النتيجة :

أ ـ المنهج التفسيري ، المعتمد على شرح المفردات ، وتحديد بعض الصور البلاغية المحددة سلفا من قبل البلاغيين القدماء ، والاهتمام ببعض التخريجات النحوية ، والخصائص الايقاعية ـ العروضية ، مع تقسيم النص الى فقرات ، ووضع مقدمات ونتائج . وهذا المنهج يتراجع يوما بعد يوم في المعاهد العليا ، ولكنه في المؤسسات الثانوية يظل المنهج الطاغي ، به يتكلس ذهن التلميذ ، وتقتل فعالياته الابداعية ، ووعيه التاريخي ـ الاجتماعي .

ب ـ منهجا تين وسانت بوف ، ولعلهما الاكثر انتشارا ، بعد ان أصبحا مقبولين حتى من طرف أشد العتاة الذين كانوا يرفضونهما بالامس . ورغم ما قد يظهر على هذين المنهجين من بعض السمات العلمية ، من حيث الاهتمام بما هو خارج النص ، فان العمق يظل قريبا من الاول ، وهو الابتعاد عن ادراك النص في كليته ككتابة مشروطة في قوانينها بقوانين خارجية اجتماعية وتاريخية .

ج ـ المنهج البنيوي ، وخاصة الشكلاني منه ، ويجد مجالا واسعا له بين مجموعة من الابحاث والدروس الجامعية على الاخص ، والمدافعون عن

هذا المنهج يظنون أنهم يقومون بثورة داخل الجامعة المغربية ، اذ يعيدون صياغة قوانين النص بأسلوب علمي ، بعيد عما هو ليس نصا . وهذا النمط من المنهج الوصفي ، المتقدم حقا في تفكيك بنيات النص ، يساعد

على فتح آفاق جديدة لقراءة النص ، ولكنه يظل خادعا ومخدوعا في آن واحد ، عندما يعتبر النص ذرة مغلقة ، وغير مشروط في بنينتـــه بالواقع الخارجي ، الاجتماعي والتاريخي . وقد أعطت عصرية هذا المنهج امتيازا معرفيا لمن يتعاطونه ، فيمارسون بهذا الامتيــاز قمعـا ، واعيـا أو غير واع ، لمن هم غير مطلعين عليـــه .

فهذه الانماط الثلاثة تمثل مراحل ثلاثا أيضا لنفس الوعي الخاطيء . ولمراحل تاريخية من سيادة كل واحدة منها . ولم يعد لنا بد من مواجهـة ضلالها ، وفضح ما يترتب عن تسييدها من خلق مفهوم خاطيء حتما للنص الادبي ، ولوظيفته في المجالات الثقافية والاجتماعية والتاريخية .
ويظل المنهج التاريخي ـ الجدلي غريبا وسط معاهدنا ومؤسساتنـــا التعليمية ، وواجهة صراع ثقافي داخل الصحافة التقدمية على الخصوص ، ومن الغريب أن نجد بعض من كانوا ينادون به في الامس أصبحوا منبهرين بمستجدات المنهج البنيوي الشكلاني ، دون أن يستطيعوا التعامل معه بوعي نقـــــدي .

اذن ، هذا المنهجان المتصارعان ، ولو بصيغة غير متكافئة ، داخل الساحة الثقافية ، ومن خلال الصراع النقدي الذي انطلقنا منه في هذه الارضية غير منعزلين عن واقع البحث العلمي ، وواقع التدريس ، وهما ، على عكس ما قد يظن ، يشكلان صورة لواقع عام وممنهج ، تسير وفقه الثقافة المغربية ككل ، في جميع المجلات ، وخاصة في العلوم الانسانية ، في ترابطها مـــع الواقع التاريخي والاجتماعـــي .
ونظن أن النقد المغربي ، الذي يريد حقا أن يكون أداة تحررية داخل الوعي السائد ، ملزم باعادة النظر في توجيهه وممارسته ، ويظهر لنا أن أمامه ثلاث مهـام :

1 ـ نقد المنهج الوصفي ، بجميع صيغه ومستوياتـــه .
2 ـ التعريف بالتجربة الانسانية في مجال النقد العلمي ، الذي يعتمد قراءة النص كلغة داخل اللغة ، تتبنين وفق قوانين اجتماعية ـ تاريخية ـ ثقافية من خلال مختلف اجتهاداته ، وفتراته التاريخية ، وأقطابه الذين ناضلوا في هـذا الاتجـاه .
3 ـ ممارسة النقد العلمي ، والابداع فيه ، من خلال قراءة الابداع المغربـي داخل مجاله العربي .
ويمكن لهذه المهام الثلاث ، المتزامنة والمتكاملة ، أن تتحقق من خلال الشـــروط التاليــــة :

- المزاوجة بين النقد الصحفي والنقد التنظيري .
- اعطاء الاهتمام لكل من النقد الشفوي والنقد المكتوب .
- ضرورة ممارسة هذه المهمة في اطار من الحوار الديمقراطي ، وتتحمل الصحافة التقدمية ، وطنيا وقوميا ، مسؤولية في فسح المجال أمام الآراء المتعددة ، لان النقد لا يمكن أن يزدهر إلا في جو ديمقراطي .
- اعادة النظر في المصطلحات النقدية ، من خلال مراجعتنا للنقد العربي القديم ، بعد تفكيك تصوراته اللاهوتية ، والاهتمام ، في نفس الوقت ، بالمصطلح النقدي المعاصر بوعي ينزع عنه بعده التالي ، الاستغلالي .
- الاهتمام بكل من البنيوية ، بوعي نقدي حتما ، والمنهج الاجتماعي التاريخي في الدراسات النقدية الماركسية ، عبر مسارها التاريخي ، ومن خلال قراءاتها الاكثر اجتهادا وتفتحا ، ان هذا يعني ببساطة اعطاء الاهمية للقوانين الداخلية للنص في علاقتها الجدلية مع القوانين الخارجية للبنيات الثقافية والاجتماعية والتاريخية ، اذ ان كل داخل يحتاج الى خارج يفسره .
- توجيه هذه الممارسة نحو خلق شروط عمل جماعي ، يساهم فيه الاكاديميون ، والمهتمون بالنقد ، في تفاعل جدلي مع قاعدة المثقفين ، سواء عن طريق الحلقات الدراسية المغلقة ، أو جمهور المثقفين في الندوات واللقاءات والمناقشات العامة .
- المزاوجة بين توسيع مجال النظرية النقدية ، وبين ممارستها .
- المساهمة في هذه الممارسة النقدية وطنيا وقوميا .

ونظن أن هذا هو الحد الادنى الذي يمكن أن يكون ، مرحليا ، خطوة نحو المستقبل .

12) اذن ، يتضح من هذا أن قراءة النص . كداخل وخارج ، كانغلاق وانفتاح ، ونمط الوعي الاجتماعي والتاريخي . المبنين هذه القراءة ، ليسا أول وآخر ما نحن في حاجة أليه ، هناك الى جانب هذه الضرورة اشكالية الانتقال من الشفوي الى المكتوب ، من الارتجال الى التنظيم ، من التفتت الى التلاحم والترابط . وليس هناك ، في هذه الحالة، انفصال بين الهدف من النقد ـ القراءة ، وبين طرق ووسائل العمل التي تمنحنا القدرة على تغيير الوضع النقدي ، توجيها وممارسة .

لكل هذا قدرنا أن نهيىء ملفا عن الوضع النقدي ، بالمغرب ، وعيا منا بأن الصراع ضروري ، والوضوح في المفاهيم والاهداف واجب . وهذه المهمة نتحمل مسؤولياتها جماعيا ، كباحثين ، وكمهتمين بالنقد ، وكمدرسين، لان المشكل النقدي يتسع ليشمل جميع المجالات الثقافية .

ونحن الآن لا نريد أن نتسرع فنقدم تقييما لما طرح في هذه اللقاءات

والنصوص من آراء ، اننا في حاجة لقراءة هذا الملف ، بعد ان استوى على الشكل الذي هو عليه . ونترك التقييم لجميع المهتمين من النقاد والمثقفين لتوضيح ما غمض ، ولتصحيح ما قد يكون خاطئا ، ولتوسيع ما بدأناه .

هل هذه هي حدود جهدنا ؟
تساؤل مطرح علينا جميعا .

وضعنا النقدي ، وضعنا الثقافي

عزيز الشرقاوي

١) ـ أكيد أن مشاكل الثقافة والمثقفين في المغرب والعالم العربي كثير ما طرحت ونوقشت من طرف مختلف الاوساط الثقافية . ويمكن القول نتيجة لذلك أن أكثر الاطراف قد حددت وجهة نظرها بهذه الدرجة والكيفية أو تلك حول هذه القضية الهامة من قضايا التحرر والتقدم المطروحة على الصعيدين الوطني والعربي بكل الحـــاح .

ان هذا يطرح بالضرورة تجاوز هذه المرحلة في توضيح المواقف الى مرحلة جديدة يميز فيها المثقفون التقدميون الخطوط الرئيسيه لهذه المواقف وأصولها الاجتماعية الطبقية وأبعادها السياسية ، مع الكشف الصارم بين من يجيب فيها عن الاسئلة الحقيقية المطروحة فعلا ومن يجيب عن أسئلة مزيفة ومصطنعة ، وبالتالي التقدم نحو برامج تكتلات ثقافية مرحليـــة ودائمـــــة .

ان هذا التقديم لن يكون بدون فائدة اذا نحن رأينا بأن هذه الملاحظات حول الثقافة في المغرب لا تجيب على أسئلته ، ذلك لان هناك بعضا مـن قضايا الثقافة عندنا ما زالت بعد لم تطرح ، أوانها ـ على الاقل ـ لم تطرح بشكل جيد وموضوعي ، ولذلك فان هذا المقال سيحاول الى جانب الاجابة عن بعض الاسئلة ، طرح أخرى على مثقفينا التقدميين بالمغرب لمزيد مناقشتها وابداء الآراء حولهـــا .

مسبقا علينا أن نطرح سؤالا : ما جدوى طرح المشكل الثقافي بالنسبة للمغرب والبلاد العربية التي تعيش مشاكل وقضايا تتجاوز الثقافة بالدرجة الاولـــــى ؟

حقا ليس جديدا ـ الا على البعض ـ القول بأن أحد المظاهر البارزة للصراع الطبقي في المغرب والعالم العربي بين قوى التقدم (الشعب) وقوى الرجعة هي الصراع الايديولوجي ـ الثقافي . والمسالة الثقافية ـ بالضبط لا تأخذ اهميتها الحاسمة الا من هذه الوجهة لا من غيرها ، كاداة طليعية ـ أحيانا ـ في هذا الصراع الذي لن يحل الا بانتصار الطبقات الثوريـــة

ـ بالتالي ـ على ثقافة القهر والاستلاب الاقطاعية الاستعمارية والبورجوازية كـــذلـــك .

ان كون الثقافة السائدة دائما هي ثقافة الطبقات السائدة اقتصاديـــا وسياسيا كحقيقة عامة ، يرغمنا على الاعتراف بأن مجمل الثقافة المنتشرة والرسمية ذات السيادة في مجمل وطننا والبلاد العربية هي ثقافة رجعية استعمارية أو بورجوازية محافظة من خلال مختلف مؤسسات الثقافـــة الجماهيرية : تعليم ، اعلام ، صحافة ، منشورات . . . الـــخ تلعب فيها تقريبـــــا . طبقات الاقطاع والبورجوازية ومعهما الامبريالية الدور الاول والاخيـــر

وان بعض النشاز الذي يتخلل من حين لآخر نغمات هذه الجوقة المسلطة بالقهر على فكر ووجدان الجماهير والذي يصدر عن بعض الاوساط البورجوازية المعارضة لا تكتسي في الغالب الا شرط (هرموني) نجد مقدماته وشروط وجوده في صلب أسس الثقافة السائدة التي لا تحس ضررا ـ بل علـى العكس ـ من تقديم شروط ووسائل ثقافة مكملة ومتممة للثقافة السائدة (تناقضها الداخلي وجدليتها الخاصة) ومبررة للوضع بشكل خداع . هذه الثقافة تسمي نفسها غالبا (معارضة) أو حتى (وطنية) ويسميهـا الناس الواعون اصلاحية وبورجوازيـــة .

ان نقد هذا العالم ، عالم القهر والاستلاب اما أن يكون شاملا أو لا يكون . والجماهير خلال نهوضها التاريخي وتقدمها الثوري لنقد وتغيير عالمها من أسسه وكل هياكله ومؤسساته (اقتصادية ـ سياسية ـ اجتماعية ـ ثقافية . . . الـــخ) حتى لا نترك فيه شيئا بدون قلب أو كنس أو تعديل وتجديد ، لا تستطيع تحقيق ذلك الى النهاية ودون وقوعها في ايديولوجيـــة اصلاحية بورجوازية اذا هي لم تحطم أولا ذلك العالم من الخزعبـــلات والمقيسات الصنمية . . . الـــخ ، المنصوب بداخلها ، بدخيلة كل فرد فيها . لتبرير وقبول الواقع الراهن بمؤسساته وهياكله . انه بقدر ما هو صحيح تماما ان أفكار وثقافة التقدم حالما تمتلكها الجماهير فانها تتحول الى قوة مادية . صحيح كذلك ان سيادة ثقافية رجعية وسط الجماهير لا يساهم في تأخير مسيرتها فقط ، بل ويساهم مع اعداء التغيير في عرقلتها . ان عالم القهر المادي ينعكس ثقافيا في نفسيات الجماهير ، وما لم تحطم الجماهير أولا انعكاسه الزائف هذا والملقن لها ، المحفوظ بدخيلتها فانها لن تستطيع أن تحطمه بخارجها كواقع مادي .

من هذا ومن هذا بالضبط يأتي تفسير وفهم أهداف وأدوار الثقافة ، ومؤسسات الثقافة الرجعية السائدة : (اقناع) الناس بأن ليس في الامكان ابدع مما هو كائن عن طريق بعث سفراء فوق العادة لتمثيل (ما هو كائن) بدخيلـــة الجماهيـــر .

ومن هنا ، ومن هنا بالضبط تأتي أهمية دور النضال على الصعيد الثقافي بالنسبة للتقدميين العرب . من جهة كنس الخزعبلات وفضح المؤسسات الزائفة والرجعية المبثوثة في أذهان ونفسيات الجماهير لخداعها عن ظروفها ومحولة (من الحول) نظرتها الى واقعها المرفوض ، ومن جهة أخرى ، وانطلاقا من نفس أسس ذلك النقد الذي لن يكتسب تقدميته الا بشموليته وجذريته ، البدء من بناء ثقافة جديدة شعبية وديمقراطية من أجل الانسان العربي وتقدمه .

اذا اتضح الهدف ، اتضحت تبعا لذلك الوسائل والادوار والادوات التي عليها أن تكون من الشعب والى الشعب أو لا تكون ، مستخلصة كل قيمها ومضامينها وأشكالها منه وتملكنا لاول مرة الرؤية الواعية والكفيلة بتمييز القضايا والاسئلة الصحيحة الواقعية والهادفة من الاسئلة الزائفة والمضللة .

2) ـ انه بالرغم من كون العديد من القطاعات الاجتماعية في المغرب وعلى الاخص في البادية (الجبال) ما زالت تحتفظ بمظاهر وأشكال ثقافية (أصيلة) احتفظت ببعض قيم ومضامين وأشكال شعبية نظيفة من فعل وتأثير ثقافة الاقطاع والاستعمار وبفعل بعض الظروف التاريخية (اقتصادية جغرافية) وبالتالي فهي تقدم مادة وخميرة بل ومنبعا لا بأس بأهميته للانطلاق نحو بناء ثقافة جديدة من الشعب واليه ، فان علينا أن نلاحظ أن الرجعية تعمل حثيثا على غزوها وتشويهها لتخدعه بشتى الادوات والاساليب ليس أقلها الراديو و (الفلكلور) . و (ترسيم) المواسيم الشعبية الاحتفالية مثلا .*

3) ـ ان تسجيل كون الخط الاصلاحي قد فشل بصفة شبه نهائية ويزداد ترديه ليس في المغرب وحسب بل في مجمل الوطن العربي وباقي أمم العالم المستغل (بالفتح) لا يعني تلقائيا فشله على الصعيد الايديولوجي الثقافي . بل ان ما نلحظه في الواقع هو العكس تماما . ذلك ان الخط الاصلاحي ما زال الى حد كبير هو المنتشر في أوساط الجماهير على الصعيد الفكري ـ الثقافي . ذلك لانه اذا كان لنا أن نعتبر أن الاصلاحية قد فشلت سياسيا بفعل شروط الصراع الاقتصادي ـ الاجتماعي والدولي وبفعل ظروف تاريخية خارجية عن النوايا والارادات ، فان الفكر والثقافة رجعية كانت أم اصلاحية لا يمكن أن تزول من تلقاء ذاتها وباختيارها بل لابد من كنسها بفعل عامل واع لهذا الهدف ولضرورته وأدواته ، ولن يكون ذلك سوى من بعض أهم مهام المثقفين التقدميين .

وعندنا ما زالت هذه الوضعية هي السائدة ، وما زالت هذه المهمة هي الاولية . وانظروا من حولكم الى الاصلاحية وسيادتها ثقافيا من خلال مختلف الهيئات الثقافية والنشريات (كتب ـ مجلات ـ صحافة . .) والشخصيات

الثقافية النشيطة . الا ترون أن واجبا أوليا ما زال مطروحا على ارادات التقدم من المثقفين ، وهو أن يهدموا النخرات المهترئة من ابنية ثقافة البورجوارية الاصلاحية ، من أجل تسوية الارض وتهييئها لابنية وعمارات ثقافة الشعب الجديدة التي ستكون صلدة ومتينة بثوريتها وجميلة بطابعها الانساني الشامل .

4) ـ وماذا عن ثقافة الشعب الحاضرة ؟

ليس من المشكوك فيه قطعا ان هناك ثقافة للشعب تسجل حضورها الدائم الى جانب الثقافة أو الثقافات المكتوبة أو (الرسمية) .

وطوال التاريخ القديم أو الوسيط أو الحديث للمغرب ، اتسمت ثقافته بكونها غير مكتوبة ، وذلك لا يعني كما قد يظن البعض أنها غير موجودة أو لم يعبر عنها بشكل من الاشكال بل على العكس تماما فان الشعب المغربي (ككل الشعوب) عبر عن نفسه ورغباته بأشكال أخرى وادوات ، ليست الكتابة من بينها الا أداة جد ثانوية . وذلك ليس عيبا حين نجد شروطه في التاريخ ، (تاريخ شعب بدون دولة مركزية حقيقية يرتبط ظهور الكتابة بوجودها وقوتها) .

التعبير عن الذات بالكتابة ليس ميزة حضارية بالنسبة للشعوب ، حيث نجد أن الشعوب (ومنها المغرب) قد تعبر عن نفسها تماما ولكن ليس دائما بالكتابة أو حتى اللغة . الكتابة ظاهرة تاريخية وليس (حضارية) . بل انه ليمكن القول ان الاعتماد على هذه الاداة وحدها في التعبير والتثقيف ونقل القيم قد يؤدي الى تعطيل ضار لادوات تثقيفية وحواس لها أهميتها الخاصة في ميدان التعبير والثقافة .

هناك وجه آخر للمسالة وهو أن مضمون هذه الثقافة الشعبية قد يكون هو نفسه ـ الى جانب عوامل أخرى ـ عاملا في فرض هذه الاشكال التعبيرية الخاصة بالشعب والتي ليس من بينها الكتابة الا في القليل . بالاخص حين نعلم أن الشعب المغربي (والعربي) كانت نسبة الامية فيه لا تتجاوز 5 ٪ في اسوأ الاحوال قبيل الاستعمار الفرنسي . ان الكل تقريبا كان يقرأ ويكتب ومع ذلك لم يترك لنا تاريخنا القومي تراثا ثقافيا شعبيا مكتوبا . ولاسباب تاريخية كذلك (ظهور طبقة البورجوازية القوية ودولتها الثائرة على كل تراث الماضي الاقطاعي) استطاعت أوربا في أوائل نهضتها رغم انتشار الامية فيها ان تعطي واقعا آخر تماما .

هذه النقطة تترك في اعقابها نتيجتين احداهما ايجابية وأخرى سلبية ايجابية ، وقد ألمحنا اليها سابقا بكون هذه الثقافة بقيت في ظروف منيعة عن التأثر بثقافة الطبقات الرجعية شبه السائدة محتفظة بمضامينها واشكالها . . . الخاصة . وسلبية بضياع هذا التراث الشعبي حتى الاقرب حداثة منه ، مع تسجيل كون اشكاله ما زالت هي المستعملة للتعبير في

الغالب رغم تعرضها لخطر الغزو كما الحنا سابقا كذلك .
هذه النقطة ستفيدنا في نقط ستليهـــا .

5) ـ ما هو موقع المثقفين في المغرب ، والموسومين بالتقدمية اتجاه هذه الثقافة . ليس بالتمثل بالاحرى بل على الاقل بالتعرف والكشف ؟ على اعتبار ان هذه المهمة . . تبقى دوما مطروحة بالحاح وبشكل مبدئي لكل ثقافة تدعي لنفسها الجدة والتقـــدم .

نجد أنفسنا مضطرين للاعتراف بالانفصال الصارخ والبعيد بين مثقفينا وثقافة شعبهم بشكل ملفت للانتباه والتذمر معا ، وان اهم عوامل ذلـــك الوضعية الاجتماعية للمثقفين كبرجوازية صغرى تعيش حياتها الاقتصادية والثقافة الخاصة والمعلقة والاجترارية بهمومها الذاتية و (متعها) المبتذلة ... وحتى قلقها الواهم والميتافيزيقي ... الى جانب عوامل خارجية سياسية وأخرى نجدها متضمنة في مضمون وهيكل تعليمنا المتخلف الذي يهدف أول ما يهدف أبعادنا عن قيم وتراث وواقع شعبنا المقهور بخزعبلات وأوهـــام ايديولوجية طبقية وأخلاق ذاتية بذيئة ومصطنعة باشغالنا بالماضي عن الحاضر الحي وبالنموذج البرجوازي أو الاستعماري الغربي عن الواقـــع المأساوي للامـــة .

اهمية هذه النقطة تتجلى حين نعلم ان الكفيل وحده بتقديم وتنوير ثقافة الشعب الخميرية الخام ، هم المثقفون المندمجون والمتعلمون . المعلمون من الشعب واليه . وليس غير هؤلاء ـ بهذا الشرط ـ يستطيع تحقيق ذلك .

6) ـ ان ما يفسر الازمة العامة والعميقة لثقافة وآداب البورجوازية الصغرى على طول الوطن العربي وابتعادها الكبير عن التأثير والفعل فـي الجماهير والاحداث وسير تاريخنا القومي . ليس مطلقا مشاكل تقنية من مثل ـ نشر الامية ـ انعدام الحرية . . الـخ بل ان هذه كلها تقريبا ليست سوى نتائج لوضع وحقيقة أخرى وجوهرية بعيدة عن الوعي والتفكيـــر البورجوازيين (مصر وسوريا مثلا حيث تضعف الى حد كبير حدة مثل تلك المشاكل ، نجد ان الازمة تنسحب هي الاخرى) انها تمثل بالضبط في ابتعاد المثقفين العرب عن استيعاء (كشف ـ تمثل ـ هضم) ثقافة واشكال ثقافة الشعب ، والقفز من ذلك الى (تمثل) ثقافة الماضين أو الغرب . هـــذا الوضع المقلوب والمصطنع بفعل التاريخ والصراع الاجتماعي المتخلف هـــو عينه ما ينتج فوقية وهامشية ثقافة البورجوازية الصغرى المنتشرة وبالتالي ما يبعد المثقفين عن التعبير المعيد لتشكيل الواقع الى التبرير أو حتى تزيين الواقع ، من الابداع والخيال الخلاق المتجاوز لاوضاع الواقع الراهن الى الاجترار وتكرار الذات بشتى المساحيق الموهمة بالتجديد والتطوير وليس من ذلك شيء في الواقع الفعلـــي .
ليس هناك من مناعة وصيانة وضمانة عن الوقوع في ثقافة الذاتيات

المريضة والقلق والشكوك الشخصية المنحرفة ، سوى بالصعود نحو الشعب بقيمه وثقافته الحقيقية وليس (الفلكلورية) . سوى بتخطي التبرير نحو التعبير وكنس الاجترار من أجل الابداع والخلق وان مادة ذلك التعبير والابداع وعناصره وأشكاله لتكمن بأجلى مظاهرها في الشعب وحده ، وليس غير الشعب من يستطيع تقديمها ، واكتشافها فيه ولاجله .

7) ـ واجب نقد الاوضاع بمجملها : ومنها الوضع الثقافي العربي بشكل شامل وتقدمي ، شرطيبقى دائما ضروريا لكل تقدم وتغيير ممكن ومطروح ، فان الثقافات الرائجة على الصعيد العربي والوطن ، مطروحة أكثر لهذا النقد المخطط الهادف . اعتبر أن أشد ما يشكل عرقلة لانتشار ثقافة جديدة ، وما يكتسي صورة أكثر شيوعا وثباتا ، من الوضع الحالي هو فكر وثقافة الاصلاحية البورجوازية (الوسطى ـ الصغرى ـ بورجوازية الدوله ، ذلك لان المثقفين والجماهير اذا كانت تستطيع تمييز الوجه الطبقي والاستيلابي لثقافة الاقطاع والامبريالية الى حد ما ، وأن ترفضها بهذا الشكل أو ذلك ، فان ثقافة البورجوازية (الاصلاحية التبريرية) كثيرا ما تنسل نحو الجماهير والمثقفين بأصباغ وأشكال متعددة مطبوعة بطابع المعارضة والنقد (الجزئي) والرفض (الميتافيزيقي أو السطحي) . وحتى مختلف الظواهر المرضية الذاتية المكتبية في الكثير لبعض صور السخط والتذمر أو الدلال والغنج . هذا التقدم الخادع الى الجماهير يوحد المعارضة الناقدة والرافضة ، خدع وما يزال ـ بفعل شروط مرحلة تاريخية معينة ـ هذه الجماهير ومثقفيها التقدميين الى حد كبير .

فأي شكل من أشكال النقد يجب ممارسته للجواب عن هذا السؤال وتأدية هذه المهمة ؟ في الواقع يمكن أن نعتبر السؤال غير موضوع على الاقل الآن بشكل جيد بالاخص اذا ما اتفقنا على الشكلين المعهودين السلبي والايجابي ، أو بالاصح : النقد المباشر المشاع عادة باسم النقد الادبي ، والنقد عن طريق الممارسة : ممارسة ثقافية جديدة ، وهو الشكل الاساسي للنقد العامي الحقيقي والعملي . يمكن اذن طرح السؤال بصيغة أخرى : أي شكل من هذين الشكلين في النقد سيحقق صفة الاسبقية في مرحلتنا الراهنة ؟ وبعيدا عن أي نوع من اللبس أو سوء التفاهم ، علينا توضيح أننا لا نقيم تعارضا ـ مبدئيا ـ بين هذين الشكلين في النقد ، وان هذا التعارض (ولا أقول التناقض) ـ ان كان موجودا حقا ـ مشروط بهذه المرحلة المعاشة التي لم تتعد كونها مرحلة مؤقتة ـ (اجتيازية) ـ ولكي نكون أكثر وضوحا نتجاوز كل هذا ونجيب عن السؤال مفصلين فيه سبب طرحه الذي قد يعتبر عند البعض مفتعلا ووهميا .

انتظار المثقفين العرب التقدميين لاشكال وبنى ثقافية جديدة (النقد بالممارسة) قبل أن ينتقدوا بشكل شامل ودائم البنى الثقافية البورجوازية

هو ما يفرض حاليا الاهتمام الجدي والدائم بالنقد (الادبي) قبل أن يبدعوا أشكالا وبنى ثقافية جديدة . لماذا ؟ لان انتظاريتهم تلك تترك آثارا سلبية ليس فقط في انتشار ورسوخ الثقافة ونقدها البورجوازيان التبريريان في الساحة العربية ، بل وبالاساس بروز وتهييء (بعث – بناء – خلق) هياكل وقيم وأشكال . . . الثقافة الجديدة المنشودة نفسها ، فكيف يقع ذلك بتة ل اكثــــر ؟

أ) – يعترض المثقفين الطلائعيين من أجل نقد في الممارسة تراث ضخم من أكاذيب وترهات (علمية) الدراسات الاستشراقية وما يعادلها للثقافة الشعبية العربية مع الهجوم البورجوازي الاستعماري على هذه الثقافـــة وتشويهها وافراغها من أي مضمون جماعي وأصيل بفلكلرتها من أجـــل ارضاء مزاج ونفسية البورجوازي المبتذل الغربي والعربي ، الى جانب سيل لا بأس به من منشورات (كتب – مجلات – صحف) ثقافية تافهـــة للبورجوازية العربية تتقدم للمثقفين في أغلبها على أنها النموذج لثقافـة نـاقدة ومعارضــــة .

ان هذا الانتاج الضخم والزائد والمعروض بشكل سائد في كل المجالات الثقافية والمهيمن السالب لتفكير المثقفين العرب هو أكبر ما يعرقل هذه المسيرة المفروضة من أجل نقد في الممارسة حقيقي وفعال .

النقد في الممارسة لا يعني تغيير (المضمون) فحسب ، مع الاحتفاظ بالاشكال السائدة للثقافة ، (أدب ، فن . .) . ان من يعتقد بذلك يكون تماما كمثل من يسعى عبثا – الى تغيير محتوى نظـام (اقتصادي ، اجتماعي...) مع الاحتفاظ بنفس هياكله ، ان النقد في الممارسة ، كاي نقد ، اما ان يكون شاملا كليا والا فهو تبريري . ان ممارسة جديدة في الثقافة تعني خلق وابداع نمـاذج جديدة تمامـا بكـل ملامحها وقيمهـا ومضامينها وأشكالها كذلك . ان كل شكل (ادبي أو فني . .) يحمـــل في احشائه بالضرورة مضمونه الاصلي ، وهو في نفس الوقت يدل تاريخيـا على رؤية وتصور خاصين – تبعا للمرحلة السائد بها – الى الكون والانسان (بعدا ميتافيزيقيــــا) .

هذه الحقيقة تعني في – الممارسة – ان محاولة الاستعمال الساذج لاي شكل من الاشكال السائدة وحتى لاغراض ومحتويات تقدمية ، غالبا ما يحمل في ذاته أهدافا تتجاوز المستعمل ولم تطرح له على بال . وبالتالي فان الخطة تنقلب الى ضدها ، حين يصبح الشكل مستعملا للكاتب الذي يستحيل في هذه الحالة الى خادم مطيع لاغراض تتجاوزه .

ان المعادلة التي اصبحت شبـه سائدة ، والقائلة بارتباط الشكـــل بمضمونه ، وبأن كل مضمون يخلق شكله الخاص لا تصبح صحيحة تماما الا حين نعكسها لنقول ان كل شكل يحمل مضمونه الخاص كذلك .

ليس يعني ذلك مطلقا الامتناع نهائيا عن استعمال أي شكل من الاشكال الثقافية السائدة ، بل على العكس يجب استغلالها أو الاستفادة منها ما امكن ذلك ، لانها جزء من تراث الانسانية قبل ان تكون نتاج طبقة ومرحلة تاريخية معينة ، ولكن بشرط (أن نستعملها) حقا حتى لا تستعملنا اي أن نعيها جيدا كأداة ، وأن نستطيع تفسيرها علميا وأن نكتشف قوانينها الخاصة ، قبل ان نعبر من خلالها عن مضامينا ، أي باختصار أن نمتلكها جيدا بدل ان تمتلكنا كما هو واقع حاليا بالنسبة لاكثر المثقفين (المبدعين) العرب .

اذن لنبدأ أولا بنقد الاشكال قبل أن نبدأ بالتعبير بها ومن خلالها فهذه مهمة .

ولكن هذا الطرح ليس هو الوجه الوحيد في المسألة بل هناك ما هو اصح وأقرب وهو اشكال الادب الشعبي نفسها وبالاساس . اذا أردنا (نقدا في الممارسة) أي ابداع أدب وفن جديدين حقا في الساحة العربية نابعين من الشعب وصادرين اليه ، فلماذا لا نتجه اليه أولا ، مستمدين منه ليس مادة هذه الثقافة الجديدة بل اشكالها كذلك . وهذا هو الطبيعي لحل مجمل تلك التناقضات والمعادلات الصعبة السالفة ثقافة للشعب يجب أن تكون منه هو نفسه بكل مقوماتها والا فليست شعبية ولا جديدة .

هذه الطريق أبسط ما يعترضها الانفصال الصارخ والذي لا يزداد الا تباعدا بين المثقفين العرب وشعوبهم (الا استثناءات كثورة فلسطين) ، الى جانب ما كنا المحنا اليه من ظروف التعليم وشروطه الخاصة الطبقية وسواد وهيمنة قيم الثقافة والفكر البرجوازيين على أكثر مثقفينا .

يتضح اذن أننا لسنا فقط بعيدين عن خلق نماذج ثقافية جديدة ورائدة نابعة من الشعب واليه ، بل الادهى أننا ما زلنا لم نتصل على الاقل بهذه الثقافة الشعبية ونطلع عليها ونعرف كيف هي ، حقيقة ، وبالاخص لاننا نعرف تزييف الفلكلور وتشويهاته لجانب منها (المعشش في الادمغة) .

فما العمل اذن ؟ على الاقل ، وكمرحلة ، علينا تحطيم ذاك السور الصيني الزائف الذي يحول بين المثقفين وبين ثقافة شعبهم وان نبدأ في التعرف ، في الاطلاع ، في الكشف . . عن قيم ومقومات واصالة واشكال ثقافة شعوبنا وهذه مهمة ثانية .

ولنصعد درجا آخر ارقى في نقاشنا ، يلزم ابراز البناء الخلفي والرئيسي لهذه الاوجه من مشاكل (النقد في الممارسة) وغيرها مما لم يطرح . انه يمكن حتما في الممارسة اليومية للجماهير نفسها . ان ميدان (نقد في الممارسة) ثقافي لن يكون بالضبط سوى (نقد في الممارسة) تخوضه الجماهير الشعبية العربية بنفسها : باسلوبها وبقيادتها ولاهدافها الحقيقية .

ما لم تنهض الجماهير المغربية والعربية عموما بحركتها التاريخية (الاشتراكية الوحدوية) وتمارس خطها الخاص بها ، فان خطها على الصعيد الثقافي ، يبقى ـ ان لم نقل منعدما ـ ضعيفا وعارضا وجزئيا .

ان تجارب التاريخ ـ القريب والبعيد ـ هي أكبر دليل على هذه الحقيقة ، في الصين بثورتها الثقافية الاولى (اثناء المسيرة) والثانية (64) ، وأدب وفن شعوب أوربا في الحرب الكبرى الثانية ، وحركة ماي 68 بفرنسا . . الخ وهذه الثورة الفلسطينية خلقت وما تزال مناخا وانتاجا ثقافيا مغايرا ، في الدرجة على الاقل ، لمناخ وثقافة البورجوازية السائدة في الوطن العربي ، وهو بشروط ضعفه ونواقصه حتى الآن يمثل مستوى حركة الجماهير الفلسطينية العربية التي ما تزال تتعثر . ان مجمل هذه الوضعية في الوطن العربي هو ما يفسر افتقاره حتى الآن أو اجهاضه لكل امكانية لخلق نماذج جيدة أدبية او فنية ديمقراطية وشعبية حقا ، وهو ما يفسر كذلك تفاهة وسطحية وانعدام تاثير الانتاجات الثقافية المنتشرة اليوم حتى بالنسبة لافضل نماذجها .

وباختصار ماذا نريد قوله ؟ في أسوأ الاحوال فانني لا أعود الى الصمت والتوقف عن أي محاولة للنقد عن طريق الابداع والتعبير ، لا ، ولكن فقط علينا الا ننخدع ونخدع أنفسنا وبعضنا بادعاء أنه في الامكان حاليا خلق نماذج ادبية أو فنية جديدة ورائدة بكل سهولة وفقط لان النية مبيتة على اقتحام هذا السبيل الذي تعترضه ـ كما اتضح ـ شتى السدود والعراقيل (التاريخية) والمرحلية .

وعلى كل من يحاول ذلك ان يكون واعيا تمام الوعي لكل تلك الشروط مهيئا بكل وسائل الثقافة العلمية وحصانة الاندماج وسط الجماهير وممارستها النضالية والا وقع في الفخ البورجوازي المنصوب لكل السذج المتمدين على (النيات) ممن يدعون (التقدمية الوطنية) .

وحتى نكون واضحين متفاهمين وحتى لا نقع مستقبلا في غرور ما نقول : بانه مهما تعددت هذه النماذج الجيدة المستكملة لكل ادواتها وشروطها . . . فانها ستبقى جزئية عارضة غير شاملة بالضرورة لكل اشكال وصور التعبير المختلفة . فاذا كانت شعرا مثلا فمن للقصة وللرواية وللمسرحية واذا كانت لوحة فمن للموسيقى وللرقص وللغناء وللسينما . . . الخ ستبقى جزيرة أو جزرا مضيئة حقا ولكنها وسط محيط من الظلام او الاضواء الباهتة الصادرة من ثقافة البورجوازية الصغرى (الثقافة الغيبية وثقافة الامبريالية) . هذا اذا لم تتمع في اخطار من نوع الشعبوية المتهافتة المقدسة لكل شاذ صادر من شعب في غير مرحلة نهوضه أو انتاج فلكلوري مبتذل وشكلي مريض بارضاء النفسية البورجوازية (كما هو واقع بالنسبة لكثير من أدباء المغرب العربي المعبرين بالفرنسية او الرسامين ورجال

المسرح والموسيقيين) .

انها ستبقى رهينة بشروط الاوضاع الراهنة ما لم تتغير تلك الشروط بنهضة جماهيرية كما أسلفنا ، تنهض معها شروط ثقافة جديدة تقوم بنقد ثقافي حقيقي من خلال ممارسة ثقافة جديدة وشعبية حقيقية .

ب) تبقى اذن مهمة النقد المبدئي والادبي امام مثل هذه الصعوبات المرحلية ، ومساهمة في حلها وتجاوزها ، مهمة تكتسي صبغة الاولوية والالحاح في المرحلة الراهنة على الاقل ، ولكن هذه هي الاخرى كذلك ما زال مطروحا عليها مشاكل (أقل من السابقة على كل حال) عليها أن تحلها بدءا وقبل الشروع في هذا النقد .

واول هذه المشاكل واكبرها هو مشكل المصطلح النقدي أو بصورة اعرض : مشكل مناهج النقد المطروحة واختيار أصلحها .

هذان المشكلان ليسا في التحليل الاخير سوى مشكل ايديولوجي ـ فلسفي ، ان كل مصطلح أو منهج يحمل في احشائه حتما خلفية فكرية تختص نفسها ورؤيتها وتحليلها من خلال المصطلح النقدي والمنهج الذي يلائمه ويستعمل في اطاره ويتبادل الخدمة معه . فيستحيل فهم كل نقد أو منهج نقدي الى فهم لمصطلحاته نفسها اي أدواته وعلامات مروره ان شئنا القول كل نقد يختص نفسه في المصطلح النقدي ، وكل مصطلح نقدي لا يتعدى كونه المجيب أو اداة الاجابة على السؤال الذي يطرحه مسبقا أي منهج نقدي قبل البدء في الجواب عليه من خلال دراسة أو تحليل المادة المطروحة عليه للنقد .

كل نقد هو رد فعل اجتماعي ـ ثقافي ، لعطاء فردي معبر بالضرورة عن جماعة وعن مرحلة . وهذا النقد ـ الرد لابد أن يطبع الطبقة الاجتماعية التي يصدر منها واليها والتي لا يتجاوز الناقد ـ أيا كان ـ كونه أداتها المطيعة في هذا الرد وبهذا الشكل أو ذلك .

ويمكن ـ نظريا ـ تمييز نوعين من مناهج النقد الممكنة ، من خلال السؤال الذي يطرحه على نفسه كل منهج نقدي . وهناك من جهة منهج يحاول الاجابة عن سؤال كيف ؟ (وهو السائد عندنا غالبا) وآخر عن سؤال لماذا ؟ (وهو ما نحن أحوج اليه) .

ان مناهج البحث عن الكيف وليس عن اللماذا تنطلق بدءا بقبول المعطى على المستوى الفكري والتاريخي ، ولا تبحث عن سؤال لماذا كان كذلك ولم يكن غيره بل عن كيف هو وحسب . منهج تبريري منذ المنطلق مهما كانت نتائج أحكام ذلك الناقد قابلة أو رافضة ، مادحة أو شامتة أو محايدة مدعية موضوعية ووسطية فجة .

هذا المنهج مهما تعددت سبله وادواته (نفسي ـ اجتماعي ـ فلسفي ـ جمالي ـ لغوي) يلتقي في نتيجة واحدة : تحليل شكلي ـ تعقيدات تفسيرية

رناويلية تبريرية ، حتى اذا كان ذلك النقد يدعي فقط محاولة الفهم والتفسير والتبسيط أو على العكس نقد المادة الثقافية على أساس مخالفتها للاصول والاعراف الثقافية ، يبقى رغم ذلك ـ أو بسببه ـ متمما فقط ومكملا لذلك العطاء الثقافي وليس رد فعل حقيقي لــه .

هذا المنهج هو المنهج البرجوازي ـ الاصلاحي المكيف المشذب لكــل العطاءات مهما كانت تقدمية لارجاعها الى الوضع وتكييفها ـ قسرا ـ معه وهو السائد عندنا بصفة غالبة . وهو ما انتج له كثيرا من مصطلحات النقد الزائفة المبررة التي تستعمل للبحث في كل شيء ولا تبحث عن شيء فــي الاخير . هذه المصطلحات ـ الادوات هي ما يجب رفضه وهذا النقد هو ما يجب نقده ، انه واجب نقد النقد كمهمة .

المنهج الثاني منهج اللماذا لا يطرح حقا منهج البحث في الكيف نهائيا . ولكنه لا يستعمله للدوران في فراغ الجدال وهدف التكييف ، بل كمساعد فقط للجواب عن السؤال الرئيسي ، دائما . وهو لماذا كان هذا العطاء (أي عطاء) هكذا ولم يكن غيره . هذا السؤال وطرحه يحملان بحد ذاتهما امكانية الرفض ، بل وفكر التغيير ، حول شكل الثقافة في العالم العربي . قد تصل مع أي مثقف بورجوازي الى أنها متخلفة غير فاعلة وتحمل كثيرا من آثار الاقطاع والاستعمار ، وهي مكبوتة وغير متحررة . . . الخ ولكنه يقف معك عند هذا الحد ولا يستطيع تجاوزه ، لانه الى هذا الحد يكون قد أجاب عن سؤال كيف . أما لماذا كانت هذه الثقافة كذلك ولم تكن غير ذلك ، فهذا يضطره الى الرجوع للتاريخ ، والتاريخ العادي وليست الميتافيزيقي ، والى الواقع الاجتماعي والتاريخي ، ووليد الصراع الطبقي في المجتمع .

هذا المنهج ، هو المنهج التقدمي الجدلي والفعال ، الذي يعيد خلق العطاء ، ويبدعه من جديد عن طريق اعطائه مدلوله التاريخي الحق ، وموقعه الاجتماعي التاريخي ، في حياة الناس العملية ، هذا المنهج في النقد يعتصم بالتاريخ كأداة رئيسية له في التحليل ، والحكم بدل خزعبلات علوم النفس والاجتماع و . . . من أدوات الرأسمالية لتكييف الانسان لمجتمعاتها ونظمها القهرية الاستلابية ، وهو ما نحن في أشد الحاجة اليه في المرحلة الراهنة ، وكل المراحل بعدها . انه المنهج الذي يحاول التقدم بنا أماما بدل الالتفات الى الوراء ، أو النكوص عن الواقع ـ أي واقع ـ ومنه الثقافي ، نبحث فيه عن كيف هو ، بينما المطروح هو اكتشاف قانونه يطرح سؤال لماذا هو كذلك ، من أجل تجاوزه ، والتطلع الى آفاق أصح وأفضل .

الكيف يقصر حركتنا عند الواقع (أشكاله ، ظروفه ، تلويناته . . .) بينما اللماذا تتجاوز بنا الواقع ، مستشرفين آفاقا أخرى أبدع وأحسن .

هذا النقد الجديد يحتاج الى مصطلحات نقدية جديدة سنخلقها حالما نقتنع بمسؤوليتنا في انجازه ، وهذه مهمة أخرى .

اقول هذا حتى لا ننخدع (مرة أخرى) فنحاول ممارسة نقد جديد حقا ، بنفس أدوات ومصطلحات النقد التبريري السائد ، انه عين الوهم والانتقائية على الصعيد الثقافي ، ان للمصطلحات استقلالها الذاتي المكتسب من محتوياتها الفكرية الخاصة بها ، وكل من يحاول استعمالها ــ دون وعى ذلك ــ لابد واقع في تحقيق أهداف تتجاوز مقصوده ، فيصبح خادما ممتلكا لمصطلحات (ــه) بدل العكس ، كما هو مفروض ، والذي لن يتحقق سوى بوعي المصطلح . أي (بنقده) ، وبهذا وحده اي بنقد المصطلح نفسه ، نكون قد أبدعنا مصطلحا جديد وخلقناه خلقــا .

كل هذا لن ينسيني لحظة ان كل هذه الوسائل يبقى حلها مرتهنا الى حد كبير بتقدم وتطوير ممارسة النقد السياسي التقدمي نفسه ، أي الارضية الضرورية واللازمة لنقد ثقافي جديد حقا . ان أي منهج في النقد يدعي الجدة لابد له من الارتباط بنقد سياسي جديد حقا ، ولن يكون أي مصطلح نقدي جديد سوى وليد المصطلح النقدي السياسي الجديد هو الآخر . وحقل كل هذه الثمار والازهار المرجوة سيبقى دوما هو نضالات وتقدم نضالات الجماهير العربية ، ومدى ما تصل اليه من النضج والنهوض والاستقلال .

لا أعود ــ مرة أخرى ــ الى النكوص ، والتوقف حتى نهضة الجماهير هذه ، أبدا ، فالجماهير العربية دائما تتحرك . وضرورة محايثة وخدمة كل الياديين لبعضها البعض ــ ومنها الثقافي ــ ضرورة لا ينكرها أحد . فالنضال الثقافي يخدم نضال الجماهير ، ويضيئه كما العكس ، ولكن فقط أن نكون واعين بحدود كل نضال ثقافي وآفاقه على المدى البعيد ، حتى لا نخل بالتوازن ونخطيء ترتيب الاسبقيات ، ونقع في ممارسات ثقافية خاطئة ، رغم واجهتها التقدمية التي قد ينطلي عليها الوهم .

8) ــ من اجل انجاز جملة هذه المهام وغيرها ، لا يمكن مطلقا الاكتفاء بالمجهودات والاجتهادات الفردية العارضة والجزئية وحسب المزاج ، بل لابد من تنظيم الارادات الفردية الوطنية الخلاقة ، وتكتيلها وفق برنامج وخطط ثقافية متقدمة ونضاليـــة .

ان هذا الشرط المادي لعمل ثقافي جدي وفعال يعتبر مبدئيا في هذه المرحلة وكل المراحل بعدها ، وعدم الاهتمام به لن يؤثر سوى في المسيرة الثقافية النضاليــة نفسهـــا .

هذه الكتلة الثقافية المتقدمة والتقدمية بالنسبة لجملة الكتل الثقافية الحاصلة اليوم ستعمل ــ الى جانب مهمتها في المواجهة والنقد وابـــداع النموذج الجديـــد ــ على تجميـــع شتات المثقفين الوطنيـــين والتقدميـــين ، المبعثرين حاليا او حتى المستلبين من طرف شتى أجهزة الثقافة الاستعمارية الاقطاعية أو البورجوازية باغراءاتها المادية الوفيرة . . .

واذن فعلينا ان لا نتردد ، في هذه المرحلة من تاريخ ثقافتنا الوطنية في

العمل على تهييء كل الشروط والوسائل والجسور .. التي ستصلنا ببعضنا البعض ، كل الميادين الوطنية التي يمكن أن يلتقي حولها المثقفون الوطنيون المخلصون من أجل عمل انقاذي ونقذي ووطني ، جميع الحبال التي يمكن ان تربط ارادات التقدم والتحرر من المثقفين الى بعضهم ، علينا ان نمدها ونمتن من نسجها وقوتهـــــا .

ان فرص كل ذلك مازالت متحققة ، فعلينا أن لا نترك للزمن تنفيذ قوانينه الخاصة والبطيئة ، علينا ان نحوله هو الآخر الى أداة من أدوات العمل من أجل انجاز هذه الشروط والاهداف الوطنية .

اذن . . فلنبـــــدأ . /

أزمة المنهج في النقد العربي

النقـد المغـربـي نمـوذجـا

حسن المنيعي

من المؤكد أن الشيء الوحيد الذي يجمع بين سائر الدراسـات النقدية الاوروبية المعاصرة هو سعيها للحصول على منهج ، لان هذا الاخير يعد الارضية اللائقة التي ينطلق منها كل تامل حول قيمة المعرفة . فهذا الاتجاه الذي عرفه النقد اليوم يبدو قويا ومتماسكا الى درجة انه اصبح ينير السبيل أمام نقاد الامس انفسهم ، وذلك عندما يحاول التاكيد على انه لم يبق منهم سوى بعض الاقتراحات والمحاولات المنهجيـة . ١

ومن ثم فاذا كان تطور الحركات الادبية يؤدي الى تثوير الاساليب وتحديثها ، فقد برزت في معظم البلدان الاوروبية كتابات جديدة تبحث عن مساهمة النقد ، وتتوسل اليه ، الشيء الذي دفع النقاد الى استنبات مناهج متميزة جعلت النقد يشع بدوره كعمل ابداعي ، خصوصا عندما صار يبحث عن أدواته ، ويتموضع في نطاق مادته . وبما أن كل نتـاج سيشكل عالما قائما بذاته فقد حاول النقد الحديث معارضة ذلك العالم بعالمنا الواقعي . وبما ينطوي عليه من طقوس ومواضعات ، أي أن وظيفته قد انحصرت في معالجة الحالات الذهنية التي تولدها الخبرات أو التجـارب الفنيـــة .

ولمعرفة طبيعة هذه التجارب فقد عمد النقاد في أوروبا الى توظيـف عطاءات العلوم اللسنية ، والفلسفات الحديثة ، والانتربلوجيا وغيرها من العلوم والايديولوجيات التي تخول لهم ابتداع لغة نقدية جديدة ترمي الـى تحديد نظريات قارة ، وتهدف الى خلق علاقة صميمية بين النقد والادب وبالتالي فقد أمكن لهم تحقيق مشاريع فكرية استطاعت أن تقف بموازاة قناعاتهم السياسية ، كما استطاعت أيضا أن تولد معرفة جديدة تلح على تطوير الواقع الفكري وتركيز قيمـه .

ومع تصاعد النظريات والمناهج فقد أمكن لاوروبا أن تعيش ، اليوم ، عصر النقد الادبي الذي يواكب التحولات الاجتماعية والثقافية والسياسية . على أن الامر لا يبدو كذلك بالنسبة للعالم العربي الذي لا يزال تائها فـي

خضم ظروف سلبية تحتم على المثقف اعادة النظر الى كل مستلزمات الحياة الثقافيـــــة .

لذلك فاذا كانت المحاولات الابداعية تأخذ صيغا تعبيرية جديدة ، وتجرب العديد من الاشكال المستحدثة ، فان النقد الادبي لا يزال عنـدنا في مرحلة التشتت والتجزئة وان حاول بعض رواده اظهار ألوان من سراب المهارات تحمل القاريء على الاعتقاد بانهم يمتلكون ثقافة واسعة تخـــول لهم فرض نظرية أو مناهج متميزة ، في حين أنهم لا يعرفون سوى قشور الأمور ، ولا يرددون سوى بقايا المذاهب النقدية الاوروبية التي لا زالت تختلط لديهم .

ولعل من أهم الاسباب التي أدت الى تدهور هذا الفن انسلاخ النقاد عن مفاهيم النقد العربي القديم ومقولاته ، ثم محاولتهم ترسيخ مفاهيم جديدة انطلاقا من لا شـــيء .

وبما أن النقد يشع كمحاولة للتمييز بين التجارب وتقويمها فانـــه كان من الصعب بالنسبة لهم القيام بذلك لافتقارهم الى نظرية في التقويـــم والتوصيل . ومن هذا المنطلق فاذا كان النقد لم يعرف عند العرب القدامى الا كمحاولة لكشف مغالق صنعة الكلام وأسرارها ، فان ذلك يعني انه لم يكن فنـــا خالصا لــه مقاييسه ومناهجه . لذا فان تعامله مع العمل الادبي كان لا يتعدى حدود توظيف الاحكام التقديرية التي تدخل في نطاق علم البلاغة والبيان ، واستعمال المفاهيم التي ترتكز ــ أساسا ــ على موهبة الناقد ركذا الهاماته التي لم تكن تسعى الى اقامة أو ايجاد ما يمكن تسميته بعلم الجمال الادبي بقدر ما كانت تستند الى قواعد ترجع ظواهر التعبير الى مصادرها اللغوية أو الشعرية .

ومن ثم فاذا كان النقد العربي القديم قد عمل على ايجاد بعـــض الاسس الجمالية فانه قد ظل نقدا تقريريا يرمي الى تشريح النص الادبي لكشف جوانبه القبيحة أو الحسنة ، وذلك بتطبيق قواعد بلاغية . فكان من نتيجة ذلك « أن تعثرت جهود البلاغيين والادباء في جزئيات متناثـرة ، فافتقدنا صاحب النظرة الفلسفية التي تلم شتيت الموضوعات ، والمفكر الذي يتبنى فكرة فلسفية تحدد موقفه من الادب والفكر والفن والكون ، أي يدرس الاشياء من خلال نسق واحد ، ويلاحظ ما بينها من تشابه . فمن هنا كان درس الادب بمعزل عن التيارات الفنية الاخرى كالغناء والموسيقى ومن هنا اختفت النظرة الانسانية الشاملة التي لا تكتفي بالوقوف عنـد الجزئيات أو البحث عن شهية في اللون أو الطعم أو الذوق » (1) .

لقد كان بامكان النقاد القدامى أن يتاثروا بالافكار الفلسفية التي نادى بها المعتزلة مثلا خصوصا فيما يتعلق بالحرية الدينية التي مــن شأنها أن تؤدي الى حرية فنية موازية ، تساعد الدارسين للادب علـــى

لتبني طروحات جديدة في تعاملهم مع الاعمال الادبية . الا أنهم التزموا بالدفاع عن نبوغ اللغة العربية بطريقة تعليمية وصيانة قداستها وديباجتها . ولقد استمر هذا الوضع الى حدود مطلع هذا القرن حيث كان دور الادباء فيه يتجلى « في مسح الغبار عن اللغة ، ومحاولة تنقيتها وتصفيتها دون أن يتمكنوا من تفجيرها من الداخل . وهكذا تأرجحوا بين التقليد والتوليد : بين محاولات تثبت شخصية اللغة التقليدية وبين تطويعها لمواضيع جديدة وحالات جديدة . وهي محاولات بدأت تعمل في نفس العربي من خلال احتكاكه بالثقافات الاجنبيـــــة . . . » (2)

ولقد أدى هذا الاحتكاك الى التخلي المباشر عن أخلاقية العصـــــور العربية القديمة وتدمير بنية الواقع القائم لتحويله الى واقع أفضل . وكان من حصيلة ذلك الالتفات الى مدارس النقد الغربية حيث استخدم « العقاد » دما نعلم أساليب المدرسة الانجليزية كما عمل « طه حسين » على توظيف الفكر الديكارتي والجهر بآراء جريئة (في الادب الجاهلي) .

واذا كانت مبادرات العقاد وطه حسين وغيرهما من الادباء ترمـــي الى تجاوز تعثرات تاريخ الادب العربي ، والى تحرير العقل من سيطرة القيم والمقاييس السائـدة في ميدان النقد ، فان الثورة الاشتراكيـــة في مصر قد أوجدت جيلا من النقاد الذين طرحوا أنفسهم كبديل أو كامتداد لجيل الرواد . لذلك عمل هؤلاء على تبني مناهج تجمع بين النقد التأثيري ، والاجتماعي ، والسياسي ، والتكاملي ، والواقعي الاشتراكي . بيد ان تطور الفنون في أوروبا ــ نتيجة انحدار مذهب على حساب الآخر ــ جعلهم يعانون أزمة خانقة على مستوى التنظير والتطبيق الجامد لمقاييس النقد الاجنبي ، بحيث أن كل ناقد اصبحت له طاقته العقلية وقدرته الخاصة على الفهم والادراك ، أو استنباط ما في النص من جمال وكمال ، أو ما ينطوي عليه من قصور وضعـــف .

وينطبق هذا الامر مثلا على عطاءات النقد المغربي الذي ظلت آفاقه غير محدودة المعالم الى غاية الستينات . وانطلاقا من هذا التاريخ فقـد أنصبت اهتماماته على اصدار الاحكام الفنية وتفسيرها . وهذا يعنـــي اننا كنا نجد أنفسنا أمام عينات من النقد يحرص أصحابها على تقديم بعض الاشارات والتوضيحات التي تسعى الى طرح منظومة نقدية تحددــ عبر قواعدها وتقنيناتها ــ الفضاء الابداعي الذي يتحرك الكاتب في نطاقه . ورغم هذا التعامل الجديد الذي شمل الحركة النقدية ، فاننا لم نتمكن من ارساء مناهج ثابتة خصوصا بعد أن ظل النقد التقليدي سائدا بقوالبه اللغوية الساذجة . لولا تدخل بعض الاساتذة الجامعيين الذين اعتمدوا علـــى أصناف المعرفة في دراستهم لبعض التجارب الناضجة لما تطورت مفاهيم الفن ، ولانحصر الابداع في نطاق التعبير الساذج والتعليق الكسيح .

والدلالة على ذلك فاننا نذكر باسهامات بعض الاساتذة أمثال محمد برادة ، ومحمد السرغيني ، وأحمد اليابوري ، وابراهيم السولامي ، وأحمد المجاطي ، والمنيعي ، وغيرهم ممن أفادوا طلبة كلية الآداب التي احتضنت مدرجاتها الكثير من المحاضرات ، والندوات ، واللقاءات الادبية ، والتي انشأت فيما بعد كتابا أضافوا الى رصيدنا الادبي ابتكارات ذات أنفاس جديدة دفعت النقاد الشباب ـ الذين تخرجوا من الكلية ـ الى تقييمها من منظور علمي بعد أن تخمرت في أذهانهم جميع المعلومات التي حصلوا عليها ، ونضجت في نفوسهم عناصر القراءة الواعية التي أغنت الحركة النقدية نوعا ما ، ومكنتها من أساليب جديدة في الحداثة والممارسة .

وبما أن مواكبة الاعمال الادبية الحديثة أصبحت عملية شائكة تتجاوز حدود الفن ، وتطرح جوانب أكثر تعقيدا وأكثر التصاقا بدينامية الواقع المتجدد ، فقد صار النقد عندنا يجتاز مرحلة صراع عميق بين اتجاهين ما زالا سائدين كمحور لمناقشات عديدة . الاول يتجلى في ارتكاز أصحابه على منهج علمي ينظر الى العمل الادبي من خلال اقتصاديته أو حتمية الاختيارات التي تقوده وتفرض عليه الشكل والمضمون ، في حين اكتفى الاتجاه الثاني بتطبيق موضوعية ضيقة ترمي الى مهادنة القاريء ، وتملقه عن طريق تقديم النتاج ، وتفسيره ، وبيان حسناته وهفاته . وهذا ما جعله يبدو تقليديا لا يتعدى أن يكون مجرد اختزال مشوه للمادة التي يتناولها . ومن ثم فان هذا الاختزال يولد الكثير من الاستلابات على اعتبار أنه لا يعير أدنى اهتمام لوظيفة الكتابة والابداع ، كما أنه لا يعمل على توليد معرفة جديدة أو على تطوير الواقع الثقافي .

وبتعبير آخر فاذا كان الاتجاه الاول يعانق النص لتوضيح منظومة الدلالات التي تقوده من الداخل ، أو للاشارة الى مدى ارتباط مبدعه بممارسة ايديولوجية ، فانه يشع كاتجاه ايديلوجي بدوره ، يتسم بالوعي ، وينبذ اللغة المتداولة لخلق علاقة تصاعدية بين الكاتب والناقد تجعل من هذا الاخير كاتبا جديدا كما تجعل من القاريء « منتجا للنص لا مستهلكا لـه » (رولان بارت) .

وبقدر ما تلتحم تلك العلاقة في هذا الاتجاه ، فانها تنعدم في الاتجاه الثاني الذيلا يقوم الا بدور الوساطة خصوصا عندما نعلم أن رواده لا تخضع لمقولات سياسية رسمية ، تمليها عقلانية بورجوازية تخشى كل يمتلكون سوى بعض المقاييس التي تخول لهم ابداء أحكام ذوقية عابرة الابداعات الطلائعية التي تحاول تثوير الاشكال التقليدية وتفجيرها لتقويض « المنبول » الذي تعمل على حمايته الايديولوجية الرسمية أو استراتيجية الحزب الذي ينتمي اليها . ولهذا السبب فان بعض الكتابات النقدية الجديدة تتميز بنوع من الايجابية رغم قلتها ، لان منظورها المضموني

يعارض المنطق البورجوازي السائد الذي لا يلمس فيها سوى محاولة تخريبية . ويكفي أن نشير في هذا الصدد الى المقالات التي كتبها ابراهيم الخطيب ، والبشير الوادنوني حول أعمال غلاب ، والى الصراع الذي خاضه الشاعر حسن الطريبق مع بعض النقاد الشباب وعلى رأسهم « كبور لمطاعي » .

وهكذا فاذا كانت الصحافة المغربية تلعب ، عبر ملاحقها الادبية ، دورا هاما فيما يتعلق بمواكبة النتاجات الادبية وتوصيلها الى مجموعات متباينة من القراء ، فان هذا الدور يقوم على بعض الاشكاليات : منها أن بعض الجرائد الرسمية لا تعبيء لهذا الغرض الا جملة من الاخباريين الذين تتميز تعليقاتهم بالسرعة والتسطيح ، مما يؤدي الى اقبار العمل الادبي ، وظهور نقاد مشلولين لا يحسنون سوى التشهير أو التشنيع ساعة تعاملهم مع الكتاب المبدعين الذين أحدثوا تحولا كبيرا في حركتنا الادبية .

أما اذا تعلق الامر بكاتب رسمي فانهم يغدقون عليه كل الاوصاف الحميدة كانهم يعقدون معه صفقة ثقافية تحفزهم الى مجاملته ، واعتباره النموذج المثالي للاديب المعاصر ، بينما هم لا يصنعون منه ومن أشباهه سوى أدباء مهزوزين . ويدخل في هذا النطاق ما كتبه بعض النقاد الشرقيين من مقالات حول بعض الشعراء والروائيين وان كان اطلاعهم على الادب المغربي لا يتعدى حدود العلاقة الشخصية بالكاتب أو الزيارة العابرة التي تطبعها مراسيم الضيافة .

وحينما يحاول بعضهم تجاوز الدور الاخباري فانه ينظر الى النص الطلائعي كمجرد عمل ابداعي رغم ما يقوم عليه من ادانة للتفكير البورجوازي والممارسات الطبقية ، ثم يحاول اخضاعه لمنطق محافظ .

ومن بين الاشكاليات التي يقوم عليها النقد المغربي والعربي عموما خضوعه لممارسات ارتجالية ادت الى تعويق مسيرته كما حالت دون وقوفه على مناهج لها قواعدها ومقاييسها . ذلك أن العلاقة بين الناقد والنتاج لا تحدث الا في حالات نادرة ، أي حينما يتمكن الاديب من نشر عمله . حينذاك تتم عملية توليد مقالات بعد ان يلتقط أصحابها الخلاصات المتشنجة والاحكام الجاهزة التي تفرضها قراءة سريعة متحيزة ، لا تنظر الى العمل الابداعي من الداخل ، وانما تخضع لتذوق حسي ولالهامات فردية تسيء الى وظيفة النقد ، وتجعل منه مجرد تطبيق فوضوي يجمد فضاء الابداع .

وعليه فاذا لم يعلن النقد المغربي أو العربي عموما عن وجوده من خلال مناهج ونظريات ، فان ذلك راجع الى موقفنا من الادب كعملية خلق . ذلك أن دراستنا له قد انحصرت في احاطته بشتى أنواع الفضائل الانسانية ، والشعارات المجانية ، بدل التساؤل عن ماهيته . لذا فاذا كان

درس الادب لا يثير أحيانا فضول التلميذ في الثانوية ، مان الملقن هو المسؤول عن ذلك لان تصوره للادب لا يتعدى حدود التعليق السطحي ، وتفسير الكلمات الصعبة ، والغوص في تفاصيل التاريخ الادبي .

وبما أن الاساتذة يتفاوتون في ثقافتهم فاننا لا نطالب أصحاب الاطلاع الواسع بطرح معلوماتهم دفعة واحدة على التلاميذ ، أو باستعراض عضلاتهم عن طريق التركيز على اختصاصهم الجامعي أو الالحاح على انتمائهم السياسي . وانما نريد منهم أن يجعلوا من درس الادب حلقة علمية تخول لتلامذتهم تعميق تعاملهم مع النتاج المدروس ، وذلك بفهم أسلوبه ، والوقوف على مضامينه وقوانينه . فاذا ما أمكن لهم ذلك استطاعوا توضيحه في مرحلة ثانية ، وذلك بتطبيق بعض الملاحظات الجمالية التي يلقنها الاستاذ لهم .

وهكذا فاذا قمنا بدفعهم الى اقتناء أسمى الطرق لتطبيق مداركهم الجمالية ، وتزويدهم ببعض المقاييس النقدية ، فان تعاملهم مع الادب سيزداد نموا في الجامعة بفضل الاكتشافات الجديدة التي ستخول لهم ادراك مفاهيم النقد التقليدي وتقنيات النقد الحديث ، ومدى ارتباطه بالعلوم الاخرى كالتاريخ ، والماركسية ، وعلم النفس التحليلي ، واللسنيات ، والبنيانية ، وتاريخ الاشكال الادبية الى غير ذلك من المعارف التي لا تطبق القواعد الساذجة أو المقولات التي تنطوي على السهولة الديماغوجية .

وأخيرا فان من اللازم علينا خلق نهضة أدبية جديدة . ومهما كان الامر صعبا فاننا نستطيع الوصول الى هذه الغاية اذا ما أعدنا النظر الى مشكلة تدريس الادب أو اذا ما تجرد بعض الاساتذة الجامعيين من عقدهم لمعانقة الابداعات الادبية الشابة ، وتقييمها كنتاج يسهم في حركة تاريخنا . أما اذا قمنا بقراءة باطنية لتراثنا النقدي والادبي على العموم فاننا سنصل لا محالة الى اكتشاف بلاغة جديدة للتعامل مع الادب ، والى اقتناء تصور جديد للتاريخ يحملنا على الانطلاق من داخل النص لايجاد مناهج نقدية جديدة .

اللغة ، الادب ، التاريخ

أحمد بونفور

1 ـ نقرأ عددا وفيرا من النصوص النقدية التي تعلن عن وجود أزمة للحديث النقدي وعن ضرورة ايجاد مشروع في هذا الميدان . بعض النصوص تقترح فرضيات عمل . الا انه ليس في نيتي القيام بقراءة نقدية لهذه المشاريع . وسأكتفي ، أولا ، بتوضيح من وجهة نظر مناهجية ونظرية سابقة ، او موازية ، لكل مشروع في ميدان ما يسمى بـ (النقد) .

شيء جيد أن توجد محاولات ، ومشاريع للتحليل النقدي ، وينبغي تشجيع الانتاج في هذا المجال . الا أن الحديث يبدا ، منذ الان ، عن ازمة وهذا يبدو لي امرا تشخيصيا وكاشفا عن القسمات الجوهرية لهذا الحديث :

أ) ـ « الحديث النقدي في أزمة » معناه ان هذا الحديث غير مقروء (مباع) مثلما هو العمل الادبي .

ب) هذا الحديث لا يستطيع انجاز سبر لعمل أدبي ما بنسقية : اذ تفلت منه أوجه عديدة لهذا العمل .

ج) ـ هذا الحديث دوغمائي ، وذلك لانه ـ وبشكل جوهري ـ حديث مفتاح ، ومن هنا تنبع عدم فعاليته .

وبالتالي فانه لا توجد أزمة بالمعنى الكلاسيكي للاقتصاد الليبرالي ، الا حين يحدث تضخم في الانتاج أو حين يقل الانتاج (الشيء الذي لا يتوفر في حالتنا هذه) .

الأزمة ، كما افهمها ، تكمن في واقع أن ثمة انتاجا الا انه انتاج مشكوك في نوعيته . ومن هنا ينبع بعض من عدم الميل الى النصوص النقدية .

لا يكفي أن نلاحظ وأن نحدد نمط الازمة الذي يدور الحديث حوله . وانما ينبغي تفسيره ، أي ينبغي أن نطرح مسالة شروط امكانه .

ومن جهتي ، فان التفسيرات كلها تستطيع ان تتركز في موضوعين : النسيان والعقدة القومية .

سأعالج في هذا المقال الموضوع الاول : أما الثاني فسأنشره في مؤلف

قيد التحضير بالاشتراك مع أحد الاصدقاء .

ودون أن ندفع بالتحايل بعيدا (وهو أمر له اهميته) سأنطلق من حالتين محددتين : ما هو مضمون كلمة **نقد وأدب** ؟ ثم ، ماذا كانت ممارسة النقاد القدمـــاء ؟

2 . 0 ـ مثل طالب متوسط ، أعود الى « لسان العرب » وأنسخ : **النقد** : تمييز الدراهم واخراج الزيف منها .

ومن ذلك أستخلص عدة ملاحظات :

ـ كلمة **النقد** ليست ، اذن ، في أصلها كلمة مخصصة لممارسة نصيـة أمر بديهي ! الا أنه ينبغي ان نستخلص منه مستتبعاته ، كل مستتبعاته .

ـ الكلمة مستعارة من ممارسة مؤسسية وحقوقية ، هي الكشف عن القطع النقدية الزائفة ، وبذلك فهي تمييز للصحيح من الفاسد ، انها عملية لا يمكن أن تكون الا علمية وموضوعية والا فان الاقتصاد (البقيا) قد دمر .

بديهة ثانية ! وهنا أيضا ، علينا ان نستخلص كل المستتبعات وهذه بضعـــة منهـــا .

2 ـ I ـ لماذا اختيرت كلمة نقد وليس كلمة أخرى ؟ لماذا الاستعـارة من ميدان الاقتصاد وليس من ميدان آخر ؟

هذان السؤالان يهدفان الى تأريم الحديث الذي يكتفي باستعمال اللفظ المستعار استعمالا « طبيعيا » وصولا الى تحييده . ثمة اختيار ، وهـــذا الاختيار تشخيص لشيء ما ، شيء منسي من طرفنا . ينبغي اذن القيام بحفريات لسانية ، لاظهار هذا المنسي . غياب هذه الحفريات له ، هو نفسه، مستتبعاته الخاصة به . لكن ، سيقال ، ان **النقــد** ليس الكلمة الوحيـدة المستعملة في هذه الحالة . وفعلا ، **فالموازنات** ليست سوى تطبيقات عينية للنقد الاصلي . لقد كان يقام بالتمييز بهدف اكتشاف الشاعر الحقيقـــي والجيد . وتقوم نظرية قدامة (أنظر مقدمته لـ « نقد الشعر ») على طرح قواعد بامكانها مساعدتنا على تمييز الشاعر الجيد من الرديء . ودراســـة تاريخ هذين الملفوظين والملفوظات المجاورة لهما هي عمل ذي الحاح علمي وايديولـــوجـــــي .

ان عملية تمييز الناقد هي عملية حقوقية للغاية .

الطابع العلمي واضح : فبالاضافة الى تراكم المعارف ، نستطيع في نفس الوقت السيطرة على المجال المعرفي الكلاسيكي ، وعلى قاعدته . والطابع الايديولوجي الذي احتفظ به هنا هو : انجاز تاريخ للسان وارغام الممارس (مستعمل اللغة) بالتالي على أخذ وعي بالمكان الذي يتكلم منه ، عن أي شيء يتكلم وكيف يتكلم عنه . بكلمات أخرى ، ان نمكنه من فهم ان اللسان هو مكان لمجموعة متعددة من الترسبات التي ينبغي اللعب بها . ولكي نسهب في كلام الخطيبي نقول ان أمواتنا هم أحياء في لساننا ، وبالتالي،

فهم يسكنوننا ، دون علم منا ، بواسطة هذا اللسان . ماذا نعرف نحن عن اموانتا ؟ وماذا نقول عنهم للأحياء ؟

ان الجهل بهذا يعود الى مواصلة الممارسات القديمة بشكل لا واع (لا وعينا ، نسياننـــا) .

لهذا تستمر النصوص النقدية في تمييز الجيد من الكتاب عن الرديء منهم ، المخلص عن الكاذب ، الواعي عن المستلب ، بل وحتى الثوري عن الرجعـــي .

ما الفرق بين هذا الموقف وموقف **الموازنة** ؟ ليس ثمة أي فرق في العمق : هيكليا ، لم يتغير شيء . لم يتغير شيء سوى المضامين ، وهو موقف مشترك بين الميتافيزيقيا الاسلامية والارسطية . لا أقول أنـه ليس هنك فرق ينبغي القيام به في هذا المستوى : الا أنني أفضل القول ، من جهتي ، بأن ليس هناك ممارسة ثورية أو رجعية للسان . الممارسة الثورية هي تلك التي **تحول** اللسان في كل مستوياته : (المعجم ، النظـم ، علـم الدلالة ، علم الجمال ، التخييلي ، . . . الـخ) .

أما الممارسة الرجعية فهي تلك التي تواصل أقدم الخطاطات . كيف نميز بين الممارستين ؟

ان التاريخ (الذي هو في ذات الوقت ذاكرتنا كنسيان متدارك ومستقبلنا المشترك) وحده سيقــرر .

2 ــ 2 ــ ان عملية التمييز عملية حقوقية للغاية . هذا يعني أن الحديث النقدي يعرض قوانين حقوقية . هذه الحقوقية (النموذج الانساني الاقدس في المجتمع الاسلامي ، أليس هو القاضي ؟) هي سلطة . وبذلك فان الناقد هو واضع يد سلطوي : انه يقرر ما هو مباح مما ليس هو كذلك . انـــه المصفاة التي تقرر فئة اجتماعية (هي فئة الادباء) بواسطتها أن هـذا النتاج أو ذاك ينتمي الى الذوق السليم أو لا ينتمي اليه .

ان الناقد الادبي القديم هو ، جوهريا ، ناقد أرستقراطي ، ونفس الشيء نقوله عن الادب الذي يصطفيه . لا تغيير دون تغيير للفئة ، لا مكان للأدب الشعبي . أليس غريبا أن قليلا من النصوص (هذه النصوص التي كانت خبز الشعب اليومي) الشفوية هو الذى تم الاحتفاظ بـه ونقلـه ؟ وباستثناء الامثال وبعض الملاحظات المدونة (المطبوعة بموقف قريب جدا من موقف الاثنوغرافيين) ، فان ما من أديب معروف كتب عن الادب الشعبي .

لكن ، ماذا يفعل نقاد اليوم ؟ ان الناقد يدعي تمكنه من قوة تحسب حساب الأشياء . والغريب أن هؤلاء النقاد ، كيفما كانت اختياراتهم ، لا يحدثوننا قط عن وجود ثقافة شعبية لها تقنياتها ، ومراسيمها ، والسنتها . انهم لا يتحدثون عنها الا كي « يستلهموا » منها : وتلك اثنوغرافية جد بـــارعــــة .

ينبغي ، اذن ، تغيير الموقف : فالممارسة النقدية ليست سلطة ، على الاقل هي ليست سلطة رقابة وادانة . ليس هناك أدب جيد وأدب رديء : ثمه ممارسات لكل منها وظيفة تنجزها بهذا القدر أو ذاك في لحظة معينة من التـــاريـــخ .

3 ـ 0 ـ وماذا عن كلمة أدب ؟

أدب : الذي يتأدب به الاديب من الناس .

لانه يؤدب الناس الى المحامد وينهاهم عن المقابح .

أديب : من قوم أدبــاء .

بعض الملاحظات تكفي لرفع النسيان والتيهان اللذين يتنبـه فيهمـا الحديث النقدي اليـــوم .

3 ـ I ـ تعريف الادب هو تحصيل حاصل . مع ذلك فان ما يعرفه هو واقع أن « أناسا » (فئة اجتماعية) يقررون ان هذه الممارسة او تلك هي ادب او غيــر ادب .

هذا مهــم جدا لسببيـــــن :

I) فالادب ليس ، اذن ، قيمة كونية لا زمنية . التعريف لا يقول ذلك ، الا أنه يتضمنه بشكل جنيني . ينبغي أذن ان نطرح علــى نفسنـا سؤال : لماذا لم تخرج هذه الفئة من الادباء بهذه الخلاصة وانما خرجت بسواها : هي كونية الادب أو رفعه الى مستوى المثال .

ب) الادب ممارسة اجتماعية تجانس (بضم التاء وكســر النـــون) الناس الذين يتعاطونها : انها اذن طريقة وجود (تفكير ، تصرف) . هذا يعنى أن كل من يتهم هذه الممارسة سيتم اقصاؤه . وينبغي ، اذن ، التساؤل حول هذه الاقصاءات .

3 ـ 2 ـ الادب ، من حيث هو ممارسة اجتماعية ، هو أيضا « ثقافة » تجعلنا نفكر كثيرا في « استقامة » الكلاسيكية الفرنسية .

انــــه يتحـــدد بـ :

أ) أخلاق : يقول لنا التعريف ما فيه الكفايــة عنهــا ، واساسهـا الديني والميتافيزيقي واضح (الخير / الشــر) .

ب) علم جمال مثالي : (جميل / قبيح) يطرح على نفسه مسائل المتعة بمصطلحات التامل (الاستهلاك) .

ينبغي ، اذن ، أن ننجز حفريات لهذه الاخلاق ـ الجمالية لكي نحسن التحكم أكثر في الترسبات التي تهدد بالانزلاق في أحاديثنا النقدية او بكبت اخـــرى استراتيجيـــــة .

مثلا : لماذا ليست هناك محاضرات في علم الجمال في الجامعة أو خارج الجامعة ؟ وحتى في المدارس التي تسمى بمدارس الفنون الجميلة يتقلص علم الجمال في ماراتون كرونولوجي يسمى « تاريخ الفن » .

ولا أعتقد أن بمقدور ممارسة فنية ان تتقدم دون تأمل في الفن الذى ادعوه ، من جهتي ، « علم الجمال » .

3 ـ 3 ـ ثمة ملاحظة أخيرة ، لها أهميتها وهي ان الادب لا يتقلص في بعض الاجناس الادبية . والاديب يغطس في كل الانظمة الدراسية بنفس الكثافة ، ربما باستثناء ، الانظمة الدراسية الدينية .

والحال أن آلادب اليوم يبدو متلصا في القصة والرواية والشعـــر والمســـرح .

هذا التقليص يبدو بديهيا ولا احد يتساءل عن لماذاه . هنا أيضا نجد نسيانا . والواقع اننا نغتال في كل نسيان وعينا التاريخي ونغذي شراسة أمـواتـنـــا .

ومن جهتي ، أحب كثيرا لو يتم التأمل في هذه الفرضيات :

أ) ان تقليص الادب الى بضعة اجناس أدبية بعضها حديث العهد يتطابق أيضا مع تقليص في مضمون النقد .

ب) تقليص الادب ليس حديث العهد عندنا . فلمرات عديدة ، أقـام فقهاؤنا المحارق لاجل مدنس القدسيات (ابن رشد) .

في أي نطاق لا يعيد تقليص اليوم انتاج نفس الحركات التي وجدت منذ قرون ؟ بما أننا لا نتوفر على دراسات في هذا الموضوع ، فمن المسموح لنا أن نقترحها كفرضيـــة .

4 ـ خـــلاصـــات :

ممـا سبق ، أستخلـص ما يلـــي :

ـ ثمة تمايز جوهري بين النقد الادبي الصحفي والحديث النقدى الذي عينت أعلاه بعضا من مهامـــه .

الاول يكتب بسرعة، وبذاك فهو رد فعل على قراءة. وهو ي أغلب الاحيان دعاية مع أوضد العمل المقروء . علينا بالثاني ، الذي سأدعوه « قـراءة نقدية » أو « شاعرية » وهو مغاير جذريا للاول : انه ليس رد فعل ، بـل هو تأمل طويل ، ليس دعاية ، بل انتاج ، ليس علم جمال للجميل والقبيح ولكنه انتشار لسير الكتابة . ليس بالنسبة لهذه الاخيرة معيار مطلق لتحديد أو حصر ما هو أدب مما هـو ليس كذلك ، انـه ، اذن ، حديث محـــدد تحديدا متضافرا من طرف عدد من القوى .

ـ الشاعرية التي نريدها هي حديث « متقف . » اذا أقنعتنا حفريات نسياننا بأننا في حاجة الى نظرية للتاريخ ، للمجتمع ، للايديولوجيات وللذات ، فان علينا الا ننسى أننا نعمل على جزء من اللسان ، علـى نمـط معين من اللسان . أي أننا في حاجة الى نظرية للسان ، للادب ، للجنس ، الخ . فالحديـث النقدي ، اذن حديـث ملوث ، متعدد : انـــه حديـــث منحرف . وأولئك الذين يعتقدون أنهم يمتلكون حديثا فريدا واحاديا ما هم

الا مواصلين للميتافيزيقيا التقليدية . والحال ان المسألة كامنة هنا بالضبط : هل نحن قادرون اليوم على التمسك بحديث الانحراف هذا ؟ يبدو لـي ، اليوم ، أن بمقدور الادب وحده ، ربما ، أن يصبح مكانا مهمشا لممارسة منحرفة ملتذة ، بسبب انها ليست نفعية . لكن ، ما أن يريد الحديث النقدي أن يعيد هذه الممارسة الى صوابها لايلائها وظيفة اجتماعية وحيدة ، حتى تصبح مهددة بالموت ونحن معها ، وذلك لانها عودة للاخلاق الحقوقية تحت أقنعـة جديـــدة .

تساؤلات حول الوضع النقدي بالمغرب

سعيد يقطين

تطرح على الفكر المغربي المعاصر مسؤوليات جسيمة ليس من الهين تجاوزها الا بتمثلها ووضعها في محك التساؤلات المنهجية الرامية لاستكناه الواقع الثقافي في علاقته الجدلية بالواقع الاجتماعي – الاقتصادي ضمن المنظور التقدمي الهادف نظرا لمواصفات ظروف وطننا الراهنة . وهذا الطرح سيلبي ولا شك مقتضيات عديدة على كافة الاصعدة سيما والمد الرجعي يستفحل بشدة في غياب الفكر العلمي الصارم الموقف والحاد اللهجة لاعتبارات خاصة . . ومن هنا يكون تبعا لهذه المعطيات التقويم الجديد لواقعنا الثقافي ضرورة ملحة وفي غاية الاهميـــة .

والنقد الادبي باعتبار أهميته القصوى في رصد الابداعات الفنية وفي تشكيله حلقة الوصل بين المبدع والمتلقي جدير بأن تطرح حوله تساؤلات بخصوص وضعه الحالي على ضوء ملابسات ظروفنا الراهنة أملا في استكشاف المرتكزات الواهية التي يقف عليها بتمثلها وادراك معطياتها الموضوعية ادراكا قويما يتيح لنا امتلاك مسالك التجاوز على أسس علمية وواقعية درءا للركود الذي يعرفه الواقع الثقافي المغربي .

ورغم ذيوع الحديث تأخيرا عن أزمة النقد الادبي بالمغرب فاننا لا نكاد نعثر على تحليل واف لمظاهر ما يسمونه أزمة ولا ما هي أسبابها القريبة أو البعيدة ، بل على العكس من ذلك فان « شيوع الحديث عن أزمة النقد جعل المساهمين في الحديث عنها مظهرا من مظاهر الازمة لا أفقا تجاوزيا لها (1) » ذلك لان كل من يملك يراعة لا يصبر الا أن يعزف عليها ألحانا ناشزة او يخط بها خطوطا ودوائر غير منسجمة مستغلا بذلك « بعض » تسهيلات النشر في احدى الصحف الوطنية ليقول اللاشيء منصبا نفسه على فرس خشبية وهو يلوح بسيف من البلاستيك متحدثا عن أزمة النقد في الادب المغربي أو العربي وحتى العالمي (؟) . . والعموميات دائما تغري بالاستطرادات والكلام غير المسؤول الذي يسبح في الضبابيات بشكل سطحي ساذج يدعو الى التقهقه والتحسر . ولذا كان من الصعب اعطاء تقويم عام عن النقد الادبي المغربي ، ومن ثم كان

مرادنا في هذا الحديث طرح بعض التساؤلات النقدية التي بامكانها أن تمدنا ببوصلة تلمس الواقع الادبي أو على الاقل لتكون بداية نقاشات جدية ومسؤولة وهذا أقصى ما نتوخى .

يقول جلال العشرى : « ليس عندنا نقاد يكتبون ، ولكن عندنا كتاب ينقدون ، فلا يوجد الناقد المتخصص في هذا الفن أو ذاك وانما يوجد نقاد هم أصلا كتاب يقولون رأيهم في كل شيء (2) » وهذه المقولة تحتفظ بواقعيتها ــ نسبيا ــ وما يزال العديد من المثقفين يثيرونها في أحاديثهم (3) عن النقد الادبي العربي المعاصر . ورغم ما يقال بصدد هذه النقطة فلنا جملة اعتراضات وملاحظات نجملها كالتالي :

1) هل التخصص وحده هو الكفيل باعطاء المتخصصين في النقد رؤية وموقفا نقديين يعملون بمقتضاهما على ممارسة العملية الابداعية ــ النقدية ؟ او بتعبير آخر هل كل الاساتذة المتخصصين في النقد الادبي بكلياتنا يساهمون في اثراء التجربة النقدية ببلادنا ؟ وسنعود لمعالجة هذه النقطة أثناء حديثنا عن دور الجامعة المغربية في طمس معالم الفكر النقدي .

2) ماذا يضير النقد لو كان ممارسوه كتابا ؟ وتاريخ الآداب العربية والعالمية يمدنا بشخصيات جمعت بين الابداع الفني والابداع النقدي وهم أكثر من أن نحصرهم ، بل على العكس من ذلك نرى أن العمل النقدي سيكون في غاية النضج والشعور بالمسؤولية لكونه معززا بتجربة فنية تساعد على بلورة رؤية للواقع الثقافي من خلال معطياته الذاتية والموضوعية . والممارسة النقدية من هنا ستكون مبنية على أسس موقفية صارمة تكشف لنا بالاضافة الى تقويم الكاتب لتجارب غيره من المبدعين عن مواقفه وتجربته الابداعية عينها ، ولا يقوم بهذا الا النادرون من المبدعين الذين يعون مسؤوليتهم ووظيفتهم حق الوعي وينطلقون من ثقافة واسعة تؤهلهم لتقويم ابداعاتهم والعمل على تطويرها وتثويرها وهذا ما يفتقد اليه الكثير من ادبائنا الذين يزعمون أن تجاربهم الابداعية وحدها قمينة بالتعبير عن نفسها وعن واقع الثقافة المغربية المعاصرة بكثير من الخجل والجبن . . .

3) وبما أن كتابنا يخجلون من الافصاح عن هويتهم مكتفين بضبابيات ابداعاتهم التي يخفون شخوصهم الرمادية وراء سحبها الداكنة فان المجال ما انفك مفتوحا على مصراعيه للذين راحوا يكتبون التعليقات الادبية عن مختلف الآثار الفنية شعرا او رواية أو مسرحا . . . الخ بمناهج يغلب عليها طابع الخبط العشوائي في شتى المناهج النقدية المعروفة بلا وازع ولا موقف محدد مما ينم عن الطابع البورجوازي الصغير المتذبذب ، وهي علاوة على ذلك تظل لسان الحال الذي يقوم بممارسة « التغطية » أثناء اللقاءات الادبية المرتجلة التى تكشف عن تهافتها وتطفلها فهي تضع وترفع تبعا لاحوال الطقس الذاتية المبتسرة من واقع الاخوانيات والعدائيات ، كما أنها تبرهن على عجزها في ترصد

الابداعات وتقويمها وتوجيهها وجهـة سليمة وقويمـة . . .

وجدير بنا أن نشير الى كون هذه الابداعات الفنية تتكاثر بشدة ملحوظة وهي تختلف شكلا ومضمونا وموضوعا في قيمتها الفنية ومقتضيات وظيفتها الاجتماعية . لكن ما هو موقف النقد الادبي من كل هذه الآثار المتراكمة التـي تزخر بها السوق الادبية المغربية ؟ وعندما تثار اشكاليات عديدة حول الغموض في الشعر وبعض المجموعات القصصية والروايات ماذا يقول مبررو هذا الغموض في اللقاءات الادبية ، والقراءات الشعرية أو القصصية ؟ وما هـي محاولاتهم لدرء هذه الهوة التي تفصل بين طرفي الابداع (المبدع / المتلقى) ؟ وما هي بالتالي مساهماتهم في مواجهة التراكمات الابداعية التي تعاني من فقر الدم التقويمي والنقدي ؟ ثم ما مدى نجاح مناظرة اتحاد كتاب المغرب حول اشكالية الثقافة المغربية المعاصرة في الندوات التي عقدت بمدينة فاس (4) حول النقد الادبي ؟ وكيف طرحت الاشكالية وما هي أخيرا الخدمات التى قدمها الاتحاد في اثارة النقاش واثرائه من خلال « نشاطاته » ؟ ! . . .

لسنا في حاجة الى عناء كبير للاجابة عن هذه الاسئلة ، فالخارطة الادبية عندنا تجيب عنها بمرارة وسخط وتكشف عن زيف الاوصياء الثقافيين وعجز الاباء المدعين عن تقديم أدنى الخدمات لواقعنا الثقافي .

نريد أن نخلص في هذا الصدد الى كلمة موجزة من خلال ما ذكرنا أن ليس لدينا الناقد المتخصص الذي بامكانه القيام بمحاولة رصد هذه الابداعات من منظور أو آخر اللهم الا جملة أقلام نادرة جدا ، وليس عندنا الكاتب ـ الناقد بمفهوم العشرى لاسباب متعددة ترجع في أساسها الى انعدام توفر بعض الشروط الذاتية والموضوعية عند مبدعينا الذين يرى البعض منهم أن عمليته الفنية تنتهي بنشر الديوان أو المجموعة القصصية أو الرواية أو المسرحية انتهاء لا مشروطا بحيثيات خاصة لا تدخل في اطار « اختصاصه » أو « عمله الابداعي » تاركا للقاريء فرصة ابداء الرأي أو الملاحظة السريعة ، وعندما تأتي ملاحظة القاريء قاسية وعنيفة تدين بشدة واستخفاف مرتكزات النص الشكلية وما يكتنفه من جملة سرابيات مقنعة تحول دون التواصل بينهما جميعا ، ويشجب القاريء هذه الاطروحات غير المنسجمة ، يكون رد فعل المبدع أكثر استخفافا بتعزية هذه المواقف الطفولية الى تكوّنات مسبقة عند القاريء « العادي » الذي يجهل خصوصيات الفن . . ويتدخل الذى يكتب النقد بعـد ذلك بين المبدع والمتلقى ليكرس بعد ذلك ما لا يتواءم ودونية مستوى القاريء بشوارد المبررات فيستكين القاريء معترفا بعاديته منتظرا من يمده بوسائل تفيده لاستكناه أغوار النص . . ولكن هذه المحاولات النقدية التي يتلقفها من الملحقات الثقافية أو بعض المجلات الوطنية أو غيرها لا تفي بمساعيه سيما وأن بعض المقالات تعالج الغموض بالاغمض شأن المحاولات الشكلانية التي تغرقه في العناوين الباهرة والخطوط والدوائر والرموز غير المحددة ، فتستغل فرص للقاءات الادبية المفيدة جدا والتي أصبحت ترعب بعض المبدعين فتحتدم الاراء

وتنجلي الصراعات الحقيقية أو المبينة . .

ومن هنا ظهرت الصيغة المجانية : الانتظار ! فالمبدع والمتلقي « العادي » كل من جهته يظل ينتظر القاريء ـ فوق العادة الذي يسبر مخزونات النص ويكشف عن خلفياته ما دام القاريء البين ـ بين العادة (كاتب النقد) يبرر ولا يحلل التحليل العلمي الذي يمثل حركة الوصل بين طرفي الابداع وينتظر بدوره ظهور القطب أو الناقد ـ المهدي الذي يخلص أرض الادب المغربي من مغبة حوراتها مات القاريء والمبدع وكاتب النقد ويملأها عدلا وموضوعية بعد أن ملئت بالدونية والفوق ـ طبيعية . فحتى ما نظل ننتظر الناقد ـ المنتظر ؟

دعوات فلسفية ساخطة تورط الادب المشرقي في تهمة القطرية بسبب لا تعامله مع النتاج المغربي وكأنها بذلك تصرح ضمنيا ـ وعت هذا أم لم تعه ـ بعجزها عن التعريف بهذا الادب المغربي لدى القاريء المغربي بله العربي . . والكثير من المبدعين « ينتظرون » أن يكتب عنهم في الشرق العربي ليكون جواز مرور داخلي وصمام أمان . . وتطلع علينا بين الفينة والاخرى بعض البحوث بأقلام عربية عن الادب المغربي (النساج ـ الجندي ـ عطية . . .) ورغم ضآلتها فانها لا تتعامل مع الابداعات المغربية الا تعاملا باردا تغلب عليه سمة الاستعراضية والوصفية والتعريفية مع محاولة دغدغة بعض الوجدانات بتغزلات مجانية . ولذا لا يمكننا الاطمئنان لهذه البحوث رغم جديتها في أحيان نادرة جدا لعدم معايشتها للابداع المغربي عن كثب وادراكها لواقع المسائل في كنهها . . وهذه الدعوات في حد ذاتها ليست جديدة . فالمغاربة منذ القدم كانوا يتهمون اخواننا العرب في المشرق العربي بعدم اهتمامهم بالادب المغربي أو الاندلسي . ونحن نقول ان وعي الانسان العربي بهمومه المعاصرة وقضاياه تجعله أكثر اطلاعا على واقع العرب لتتحدد رؤية الانسان العربي واستراتيجيته في اطار معرفة ظروفه الراهنة واستيعابها استيعابا لا مشوبا ولا ناقصا يخدم مستقبل العرب جميعا وأن يتم ذلك بالتعاطف المزيف على مستوى تبادل الرسائل الاخوانية حول الواقع الثقافي ـ الاجتماعي مما يسيء بالتالي لهذا الواقع ويطبعه بميسم التضليل والتحريف .

نلاحظ من ثمة كيف أن التعامل الآحادي الرؤية مع واقعنا الادبي ، لا يقدم بديلا مجديا لتبنيه في اطار التواصل الثقافي بين المغرب والمشرق العربيين موقفا يعتمد الاخذ بالخاطر أو التجاهلية لادبنا في أعمق روافده الوطنية والقومية وحين يعتمد موقفا مضادا اكثر انفتاحا فانه يظل يقدم لنا جملة ارتسامات ارتجالية كيفما كان موقع هذا الناقد أو ذاك في المستوى التقدم الذي يحتله على صعيـد النقد الادبي العربـي المعاصـــر .

وبكلمة يظل من لا يتابع الحركة الثقافية عندنا ـ لسبب أو آخر ـ عن كثب يحشر أنفه فيما يجهله جهلا كبيرا لا يخدم الثقافة المغربية بأي خدمة، بل انه على العكس من ذلك يكرس واقعا متعفنا من حيث يريد ذلك أو يأباه .

وهذه المغالطات تؤوب أساسا كما قلنا سابقا الى عدم المعايشة لواقعنا

معايشة استكناهية لاغواره العميقة مما يجعلها بالدرجة الاولى تنعكس انعكاسا خطيرا يؤدي الى مزالق لا قرار لها وتوسم بميسم التضليلية والتحريفية على مستوى قومي أعم . . هذا بالاضافة الى كون المناهيج المتبعة أثناء التعامل مع النتاج المغربي تقليدية لا تعبر في نهاية التحليل الا عن جهل مستميت لادبنا المغربي في أقصى بلاد العرب من قبل المثقفين العرب في الشرق ، وكثير منهم عبر عن جهله وتاسفه ! ومحاولاته الرامية الى تذليل الصعاب و « الانفتاح » على الثقافة العربية في شمال افريقيا العربي . . اذ أن هذه المناهج تقوم على أساس الاستعراضية والتعريفية مستندين في ذلك الى جملة مقالات تاريخية أو تجميعية لاسماء الشعراء والقصاصين فيفرح المدعون من المبدعين فأسماؤهم تسجل في مجلات عربية واسعة الانتشار واذا تجوورزت الاستعراضية والتعريفية فالى الوصفية كاسلوب عبر عن تهافته وعن سلبيته في التعامل مع الاثر الادبي اذا انه يقوم على تتبع قصة أو ديوان بعينه ومحاولة دغدغته بابراز بعض الدلالات الواضحة وتضخيمها وتحميلها أكثر مما تحتمل ثم الاجهاز في النهاية عليها بحكم متهافت مبتســر (5) عن الواقع الذي افرزها .

لا اريد أن يفهم من هنا أن هناك نوعا من الشوفينية ، بل انها في حقيقة الامر دعوة ملحة لمختلف الكتاب العرب الذين يرومون الكتابة ــ التي لا نفرضها ــ عن الادب المغربي أن يعوه جيدا وأن يضعوه في اطاره الصحيح انطلاقا من زخم الصراع الدائب ، هذا بالاضافة الى كون هذه الدعوة تنم عن ادانة مريرة للذين يجهلون ملابسات واقعنا وابداعاتنا شعرا أو قصة أو روايـة . . . الــــخ .

نستخلص من كل ما رأينا أن الكتابات العربية لا تفي بالمراد ولا يمكنها أن تقدم مساهمات جلى في التعامل مع الادب المغربي ولا صدى يمكن أن يطمئن اليه أحد الا الذين يقومون بتلك الصرخات وتهزهم تلك الدغدغات والفذلكات البلاغيــــــــة .

فما هي بعد هذه الا طلالة على أوجه الممارسات النقدية العربية التـــي نتعامل تعاملا باردا ومغلوطا مع ابداعاتنا الاوجه الاخرى المغربية التي تعايش تطور الابداع المغربي وتواكبه عن كثب ؟ وقبل التعرض لهذه القضية التي سنقف عندها طويلا لابد من الحديث عن مؤشر آخر يشكل رافدا أساسيا لا تخفى أهميته في تشكيل وعي نقدي لدى طلابنا مبدعي المستقبل ، ذلك المؤشر هــو دور الجامعة والاساتذة المتخصصين في بلورة هذا الوعي النقدي ودفعه الـى الامام ، وبالتالي دور هؤلاء المتخصصين في النقد بصورة خاصة في اغناء التجربة النقدية عندنـــــا .

ان انعدام مرتكزات تعليمية هادفة ساهم سلبيا في تفاقم مشكل الامية والبطالة بدرجة مثيرة كما عمل في نفس الوقت على تقليص تطور الفكر المغربي

الى جانب عوامل ليست أقل درجة من الاخرى تتمثل في خنق حرية الابداع وطمس معالم كل المحاولات الهادفة الى خلق ثقافة وطنية تقدمية شأن بعض المجلات التي كانت تشكل رافدا هاما في اثراء التجربة الثقافية لا تخفى خطورته على معالم الثقافة الرسمية التي تكرس مفاهيمها بشتى وسائلها المتوفرة والتي ساهمت فيها المؤسسات التعليمية الى حد ما على قولبة الفكر وتأطيره ضمن ما لا يتنافى ومصالحها . بالاضافة الى الحصار الذي ظل مهيمنا على الحركة الابداعية الجديدة التي قادتها في الاربعينات ما كانوا يسمونه بالشعر الحر ، وهذا واضح جلي في كل المقررات المقدمة للتلميذ أو الطالب المغربي في مختلف المراحل والاسلاك .

وبالقاء نظرة على هذه البرامج سنتبين بكل تأكيد غياب كل ما يمت بصلة الى الواقع الراهن وما يعرفه على مستوى الادب والفكر :

1) في السنوات الاولى والثانية والثالثة من السلك الثاني من التعليم الثانوي ـ قسم الشعبة الادبية ـ نسجل تركيز هذه البرامج على الادب القديم في الثانية في حين تظل السنة الاولى محاولة لطرح تعاريف للادب وفنونه مع تحليل للنصوص الادبية تحليلا تقليديا ، كما أن السنة الثالثة مخصصة للادب الحديث بدءا من النهضة الثقافية مع محمد عبده والكواكبي . . . الـخ مرورا بأسماء عديدة وحركات شتى تجعل التلميذ مشتت الذهن موزعه أولا بين مختلف التيارات التي عليه أن يتعرف عليها بسطحية ، ومواد أخرى لا تقل داولا عن مادة النصوص تجعل وكده القاء نظرة عليها ليؤهل للنجاح والانتقال الى الكلية . . ولا ننسى أن هذا البرنامج بالنسبة لهذه السنة لا نجد فيه الا تجربتين من الشعر الجديد لنازك والسياب (؟) ومن هنا يظل اهتمام الطالب المغربي مركزا على المقررات الطوية التي تقتل عنده روح الابداع والقراءة المتأنية ما دام الغرض من وراء ذلك هو جعل الطالب مشحونا بجملة معلومات وعناوين بدون تركيز ولا استيعاب كامـــل .

2) واذا أتيح للطالب الانتقال الى الكلية وسجل بقسم الادب العربي بصفة أخص فانه سيعيش نفس الانفصام ، فهو يتعرف على الادب القديم ـ طبعا تبعا للمنهـج الذي يستعملـه المدرس ـ ويظل بعيدا عن كل مـــا يمت بصلة أو بسبب الى الادب الذي يتعامل معه في الملحق الثقافي أو المجلة وبين الواقع الذى يعيش فيه وزخماته وبين قراءاته ودروسه الجامعية . . وبالنسبة للسنوات الاولى والثانية والثالثة لا نجد شيئا اسمه الادب الحديث أو بتعبير أدق المعاصر اذ ما تزال الابداعات الجديدة تدخل حرمة الكلية باستحياء وخجل مريرين . . ولا نجد في السنة النهائية الا جملة أسماء لشعراء خدموا التجربة الجديدة كتتويج لما حصل عليه الطالب خلال السنوات السابقة وما استوعبه من دراسات عن الادب الاموى والعباسي والاندلسي والجاهلي ؟! ناهيك عن الشعب الاخرى التي ترى في مادة « الثقافة العربية » مادة دخيلة

كما يراها الكثيرون لا تدخل في نطاق « الاختصاص » ؟! ، والتي لا تقوم بأي محاولة لاثارة الاهتمام بالادب الجديد . . . الـــخ .

واذا نظرنا الى النقد الادبي كمادة من مواد الشعب الادبية بالكلية عندنا سنجد أن النقد الحديث ومدارسه المتعددة ما يزال بجوره يعرف نفس التقلص والانزواء . ففي السلك الاول لا نكاد نعثر الا على النقد العربي القديم الى القرن الثالث الهجري في السنة الثانية ، واذا انتقلنا الى السلك الثاني فسنجد في السنة الاولى منه طرحا لاشكالية « اللفظ والمعنى » في النقد القديم أيضا بينما في السنة الاخيرة نسجل نفس قلة العناية واللا اهتمام . . هذا بينمــا تظل شعبة الادب الفرنسي معقلا لدراسة الادب والنقد المعاصرين الفرنسيين وما يعرفه النقد الادبي الفرنسي المعاصر من طغيان المنهج الشكلاني الذي لا تخفى أبعاده وخلفياته .

وانعكاسات هذا الوضع التعليمي على ادبنا وثقافتنا لها أكثر من دلالة اذ أنها تظهر لنا بالكشو فمن خلال تساؤلاتنا عن مساهمة متخصصينا في النقد الادبي وعن مدى تشجيعهم للبحث في نتاجنا الادبي . وسنلاحظ مدى غياب العناية بالنقد الادبي من خلال الدراسات أو البحوث الجامعية المقدمة ، اذ أن معظم هذه البحوث تتناول النقد القديم أو البلاغة القديمة أو تاريخ الادب في فترة متباعدة او شخصية مرموقة أو مغمورة موغلة في القدم وقلما نجد دراسة عن الادب المغربي الحديث بله المعاصر اذا استثنيا دراسة السولامى عن الشعر الوطني في عهد الحماية وبحث المنيعى عن المسرح المغربي مـــن الدراسات المنشورة (6) . ان هذه الدراسات ثمينة فعلا بالاهتمام لكنهــا لسوء الحظ تظل نادرة جدا بالمقارنة مع البحوث الاخرى الذى تظل حبيسة التحقيقات أو ما شابه ذلك من الدراسات المغرقة في أكاديميتها .

ونحن اذ نشير الى هذا فاننا لا نطعن في قيمة هذه الرسائل والبحوث الجامعية ولكننا ونحن بصدد طرح السؤال عن النقد الادبي المغربي المعاصر نلفت النظر الى غياب الاهتمام به في ضمن ما يمكن أن يدخل في نطاق المساهمة فيه عن جدارة وجهــد .

وماذا يأتي بعد هذه الشهادات الجامعية نؤكد هنا بالحاح وأسى أن مثقفينا يجعلون وكدهم الحصول على ما يؤهلهم لمزاولة عمل معين ولا تهمهم بعد ذلك الثقافة ولا طرح السؤال حولها ولا المساهمة في دفعها الى الامام ، وبمجرد الوصول الى ما كانوا يطمحون اليه يخلدون الى صمت مخيف ونأمل أن يكون وراء هذا الصمت تمخض عن أعمال أكثر جدية نفيد منها ونستفيد !

وبمنأى عن هذه البحوث فاننا لا نرى لهؤلاء الجامعيين مبادرات كتابية في النقد أو الابداع الفني وان كانوا قبلا من المأمول فيهم أن يكونوا وجها من أوجه الادب المغربي المعاصر بينما لا يكتفي البعض منهم ببعض المقدمات

التي يدبجها لرواج بعض القصص القصيرة أو الدواوين ،أو ما شابه ذلك .

وإذا تركنا البحوث والدراسات الجامعية واردنا ان نقوم باستقراء قائمة الدراسات المقدمة لنيل الاجازة لدى طلاب السلك الثاني فاننا سنلاحظ انها تولى اهتماما متزايدا بالادب المغربي او العربي المعاصرين وهي رغم ندرتها وكونها تختلف بين الجودة والرداءة والعمق والسطحية فانها تظل رافدا هاما في تقييم واقعنا الادبي . . ولكن هذه البحوث لا تتاح لها فرصة الظهور والانتشار على اوسع مستوى كي تناقش مناقشة تفيد اكثر في وضع لبنات حوار هادف وبناء حول ادبنا المعاصر لكونها تظل رهينة رفوف خزانة الجامعة ومن ثمة لا يمكنها أن تقوم بدور رئيسي في التعريف بالنتاج الادبي المغربي المعاصر وطرح السؤال الجاد حوله .

نستنتج من كل ما ذكرنا ان هناك سمات تطفو على سطح الاحداث لتقدم لنا مختلف الرؤى السلبية التي تقف خجولة ازاء وضعنا الثقافي الراهن وتكشف لنا في نهاية التحليل أن هذه الازمة التي كثر الحديث عنها باستمرار هي في الواقع لا تنفصل عن الواقع الاجتماعي ـ الاقتصادى الذى يحددها ولكن هذه الازمة مجسدة في انعدام مواقف ثابتة ومبادرات علمية من قبل مثقفينا لمعالجتها وطرح الاسئلة حول واقعنا الثقافي في ارتباطه بالبنية التحتية جعلها أكثر استفحالا وترديا .. وهي بالتالي ادانة وتعبير عن تهافت بعض المثقفين الذين ينصبون أنفسهم أوصياء عن الثقافة الوطنية وكتبة مشلولين معبرين عن عجزهم عن تمثل حقائق الامور ، وأدوات تنشيط محبوكة في الرفع والوضع والنفخ المجاني من جهة واغلاق الباب عن كل من يروم دخوله بجد وشعور بالمسؤولية من جهة أخرى .

لكن الخارطة الادبية عندنا رغم السمات المجانية التي عملنا على ابرازها فانها لا تعدم محاولات نقدية تتوزعها الملحقات الثقافية والمجلات الوطنية . .

علم اجتماع الادب : نظامه الاساسي ومشاكله المنهجية

لوسيان غولدمان

1 ـ بدأ الحديث عندنا مؤخرا ، وخاصة في الدراسات النقدية الصحفية والاكاديمية ، عن لوسيان غولدمان وعن المنهج البنيوي التكويني . ويمكن اعتبار هذه البداية ذات دلالة ايجابية ، لان التوجه نحو غولدمان ، وفتح النقاش حول منهجه وتطبيقه على النص الادبي المغربي يعتبر شيئا جديدا حقا في حياتنا الثقافيــة .

ونحن هنا ـ بمناسبة هذا الملف الخاص بالنقد ـ بدلا من السقوط في تكرار ما قام به الآخرون، بدلا من أدعاء استيعاب المنهج البنيوي التكويني بكل ما يطرحه من أبعاد معرفية وتاريخية وتطبيقية ، فضلنا نقل نص من أهم نصوص غولدمان الى العربية ، وهو في رأينا أصح اسلوب للتعامل مرحليا مع هذا المفكر الفيلسوف الناقد ، الذي صارع الشكلانية بضراوة الي جانب العقلانية والتجريبية ، ويتعرض منهجه الان لنوع من المسخ ، يساهم فيه حتى بعض النقاد التقدميين بالمغرب وبقية الاقطار العربية تحت غطاء التجديد والتجاوز .

2 ـ من بين النصوص المختلفة والمتعددة التي كتبها غولدمان ارتأينا ترجمة النص التالي ، الذي نعتقده جديرا بالترجمة قبل غيره لاسباب عدة منها أنه يعرض بشكل متكامل ومنظم جل مبادىء المنهج البنيوي التكويني فـي العلوم الانسانية ـ الذي سعى لتشييده غولدمان . ومنهـا أنه كتب استنادا الى عمل تطبيقي ـ يكاد يكون أهم أعمال غولدمان على الاطلاق ـ وهو أطروحة « الاله المختفي » (التي سعي فيها للكشف عن البنيات الدالة المنتظمة لفكر كل من باسكال وراسين) .

3 ـ لا ننفي أن صعوبات قد اعترضتنا ، أيضا ، اثناء

نقل النص الى العربية . فهناك ، مثلا ، التمايز القائم بين البيئة الثقافية المكتوب لها النص في الاصل وبين البيئة الثقافية المنقول اليها ، والذي يتجلى ـ داخل النص ـ في الاكتفاء ـ حين الاستشهاد على صحة بعض المبادىء النظرية العامة للمنهج الجديد ـ بالاشارة المقتضبة الى أسماء ونصوص أدبية يكاد يكون معظمها مجهولا بالنسبة للقارىء العربي ، في حين أنها ليست كذلك بالنسبة للقارىء الاوروبي ـ او الفرنسي على الاقل ـ الذي دخلت في تراثه الفكري وأضحت من مقومات شخصيته الحضارية الحالية . ثم هناك أيضا صعوبة أخرى تتجلى في ان اغلب المصطلحات الاساسية الواردة في النص جديدة ولم تنحت بعد مقابلات دقيقة لها ، بالعربية ، وواسعة الاستعمال ، أو أن مقابلاتها الموجودة قديمة ولا تؤدي قط المعنى المطلوب .

تغلبا على الصعوبة الاولى ، أضفنا بعض الهوامش التعريفية التي بدا لنا أن لا غنى عنها لفهم النص . تاركين البعض الاخر لاجتهاد القارىء وبحثه الخاص .

وتغلبا على الثانية ألحقنا بالنص معجما صغيرا لاهم المصطلحات المستعملة . وهو معجم لا نعتبره نهائيا ولا كاملا ، وانما هو مجرد اقتراح لمصطلحات بدت لنا أكثر قدرة على نقل روح المصطلحات الفرنسية الى العربية .

4 ـ نرجو أن نتمكن مستقبلا من تقديم نصوص أخرى لهذا الفيلسوف الناقد ، بالاضافة الى تطبيقات في المجالين الفلسفي والادبي يقوم بها مثقفون عرب ، بالمغرب والمشرق . فاهتمامنا بغولدمان لا يمكن ان يكون مؤقتا ولا سريعا ، وانما هو علامة مرحلة نقدية ما زلنا لم نتخطها بعد .

لقد أتاح علم الاجتماع البنيوي التكويني للثقافة الفرصة لظهور مجموعة من الاعمال المتميزة بعدد من الصفات على رأسها أن أصحابها ، وهم يسعون الى اقامة منهج اجرائي لاجل الدراسة **الوضعية** للوقائع البشرية ، وخاصة منها الابداع الثقافي ، وجدوا أنفسهم مرغمين على اللجوء الى تأمل فلسفي يمكن نعته ، بصورة عامة ، بالجدلية .

وينجم عن ذلك أنه بامكاننا عرض هذا الموقف كمجهود من البحث الوضعي قام بدمج مجموعة من التأملات ذات الطابع الفلسفي ، كما يمكن عرضه ، على العكس من ذلك ، كموقف فلسفي يهتم ، في المقام الاول ،

بالبحث الوضعي، وتوصل الى انشاء الاساس المناهجي (الميتودولوجي) لمجموعة بأكملها من البحوث العينية .

وبما أنه سبق لنا أن اخترنا من بين طريقتي العرض هاتين ، ولاكثر من مرة ، أولاهما ، فسنحاول اليوم اعتماد الثانية . ويجدر بنا هنا أن نشير ، ومنذ البداية - دون كبير أمل بخصوص فائدة هذا التحذير ، وذلك لأن الاحكام القبلية راسخة الجذور - الى أن الملاحظات العامة التي سنُدلي بها ليست ذات غاية تأملية ، وانما هي ملاحظات صيغت فقط في نطاق ما هي اساسية للبحث الوضعي .

ان أولى الاثباتات العامة التي يستند اليها الفكر البنيوي التكويني هي تلك القائلة بأن كل تفكير في العلوم الانسانية انما يتم من **داخل** المجتمع لا من خارجه ، وبأنه جزء - بهذه الاهمية أو تلك ، حسب الاحوال ، طبعا - من الحياة الفكرية لهذا المجتمع ، وبذلك فهو - من خلال هذا الاخير - جزء من الحياة الاجتماعية الكلية . وعلاوة على ذلك ، فان مجرد تطور الفكر - في نطاق كونه جزءا من الحياة الاجتماعية - يحوِّل (بضم الياء وكسر وتشديد الواو) ، بهذه الدرجة أو تلك ، وتبعا لاهميته وفعاليته ، هذه الحياة الاجتماعية نفسها .

وبذلك فان ذات الفكر في العلوم الانسانية تجد نفسها ، جزئيا على الاقل ومع عدد معين من الوسائط ، جزءا من الموضوع الذي تدرسه .
كما أن هذا الفكر لا يشكل ، من جهة أخرى ، بداية مطلقة ، وانما تنتظمه ، الى حد كبير ، مقولات المجتمع الذي يدرسه أو مقولات مجتمع متفرع عنه : بمعنى أن الموضوع المدروس هو عنصر مكوِّن (بتشديد وكسر الواو) - بل وأحد أهم العناصر المكونة - لبنية فكر الباحث أو الباحثين .

لقد لخص هيغل كل ذلك في صيغة وجيزة ولامعة : « هوية ذات الفكر وموضوعه » ، وهي صيغة لم نقم بغير التلطيف من طابعها الجذري - الناجم عن مثالية هيغل التي تعود كل حقيقة ، بالنسبة لها ، الى الروح - معوضين لها بصيغة أكثر مطابقة لموقفنا المادي الجدلي - الذي يرى في الفكر وجها مهما ، الا أنه وجه واحد فقط من أوجه الواقع - وذلك بحديثنا عن الهوية **الجزئية** للذات بموضوع البحث ، وهي هوية تصدق لا على كل معرفة ، وانما هي كذلك فقط بالنسبة للعلوم الانسانية .
مع ذلك ، وكيفما كان الحال بالنسبة لهذا الاختلاف بين الصيغتين ، فان كلتيهما تقودان الى التاكيد على أن العلوم الانسانية ليس لها أن تحصل على طابع موضوعي في مثل موضوعية العلوم الطبيعية ، وعلى أن تدخل القيم الخاصة ببعض الفئات الاجتماعية في بنية الفكر النظري قد أضحى اليوم عاما ولم يعد ممكنا تجنبه .
وبقولنا هذا فنحن لا نعني مطلقا أن هذه العلوم لا تستطيع ، مبدئيا ،

الوصول الى دقة مماثلة لدقة العلوم الطبيعية ، وانما نعني فقط أن هذه الدقة ستكون مغايرة لتلك ، كما سيكون عليها ادماج تدخل بعض التقويمات التي يستحيـل اقصاؤهـــا .

والفكرة الاساسية الثانية لكل علم اجتماع جدلي وتكويني هي أن الوقائع البشرية أجوبة لذات فردية أو جماعية ، تشكل في جملتها محاولة لتعديل وضع معين نحو اتجاه ملائم لطموحاته . وهذا يستتبع ان كـــل سلوك ، اذن كل حدث بشري ، يمتلك طابعا **ذا دلالة** ، لا يكون واضحـــا دوما وانما ينبغي على الباحث الكشف عنه من خلال عمله .

ومن الممكن ايضا صياغة نفس الفكرة بطرق متعددة ، كان نقول مثلا ان كل سلوك بشري (وحتى حيواني على الارجح) هو دائما في سعي لتعديل وضع تحس به الذات انعداما لتوازن ، وذلك نحو اقامة التوازن ، أو أن نقول ان كل سلوك بشري ، وكل سلوك حيواني على الارجح ، يمكن ترجمته **بواسطة الباحث** الى ألفاظ تدور حول وجود مشكلة عملية ووجود سعي الى حلهـــا .

انطلاقا من هذين المبدأين ، ينادي التصور البنيوي والتكويني بتحويل جذري لمناهج علم الاجتماع والادب ، وهو تحويل كان جورج لوكاتش ، بلا منازع ، أول دعاته . لقد استندت كل الاعمال السابقة عليه – وأغلب الاعمال الجامعية منذ ذلك الحين – ولا زالت تستند ، في هذا الاتجاه ، على مضمون الاعمال الادبية **والعلاقة بين هذا المضمون ومضمون الوعي الجمعي ،** أي مضمون طرق التفكير والسلوك التي يقوم بها الناس في حياتهم اليومية . ومن هذا المنظور نصل بطبيعة الحال الى النتيجة القائلة بأن هذه العلاقات تصبح أوفر عددا ، وعلم اجتماع الادب أكثر فاعلية ، كلما أبان صاحب الكتابات المدروسة عن نقص الخيال المبدع لديه ، واكتفى برواية تجاربه مدخلا عليها أقل عدد ممكن من التغييرات . نضيف الى ذلك أن على هذا النمط من الدراسات ، وبفعل منهجه ذاته ، أن يكسر وحدة العمل وهو يهتم منه ، خاصة ، بما هو فقط مجرد اعادة انتاج للواقع التجريبي والحيـــاة اليومية . وباختصار ، فان علم الاجتماع هذا يتضح أكثر خصوبة كلما كانت الاعمال المدروسة أكثر تواضعا . وفضلا عن ذلك فانه يبحث في هذه الاعمال عن الوثيقة أكثر مما يبحث عن الادب .

ولا مجال للاستغراب ، والحالة هذه ، من ملاحظة أن الغالبية العظمى من المهتمين بالادب يعتبرون هذا النوع من الابحاث ، في أحسن الاحوال مجرد أعمال مساعدة بهذا القدر من الفائدة أو ذاك ، وذلك حين لا يرفضونها في جملتهـــا .

ان علم الاجتماع البنيوي التكويني ينطلق ، بالمقابل ، من مقدمات ليست فقط مغايرة لتلك ، بل ومعارضة لها ، نحب أن نشير هنا الى خمس

من بيـــن أهمهـــا :

أ) العلاقة **الجوهرية** بين الحياة الاجتماعية والابداع الادبي لا تهم مضمون هذين القطاعين من الواقع البشري ، ولكنها تهم فقط **البنى الذهنية** ، وهي ما يمكن تسميته بالمقولات التي تنتظم في وقت واحد الوعي التجربي لفئة اجتماعية معينة والكون التخيلي الذي يبدعه الكاتب .

ب) تجربة الفرد الواحد هي تجربة أكثر ايجازا وأكثر تقلصا من أن تقدر على خلق بنية ذهنية من هذا النوع ، ولا يمكن لهذه الاخيرة أن تنتج الا عن النشاط المشترك لعدد مهم من الافراد الموجودين في وضعيـــة متماثلة ، أي من الافراد الذين يشكلون فئة اجتماعية ذات امتياز والذين عاشوا لوقت طويل وبطريقة مكثفة مجموعة من المشاكل وجدوا في البحث عن حل ذي دلالة لها . بمعنى أن البنى الذهنية أو ـ لكي نستعمل مصطلحا أكثر تجريدا ـ البنى المقولاتية ذات الدلالة ليست ظواهر فردية ، وانما هـي ظواهـــر اجتماعيـــة .

ج) العلاقة المشار اليها بين بنية الوعي الخاص بفئة اجتماعية مـا والبنية التي تنتظم كون العمل الادبي تكون ، في أكثر الاحوال ملاءمة للباحث متماثلة تماثلا دقيقا بهذا القدر أو ذاك ، الا أنها غالبا ما تشكل أيضا مجرد علاقة ذات دلالـــة .

لذلك فمن الممكن أن يحصل ، من هذا المنظور ـ وهذا يحصل في أغلب الاحيان ـ ان تكون **مضامين متنافرة تمامـا ، بـل ومتعارضـــة متماثلة بنيويا أو توجد في صلة وظيفية على صعيد البنى المقولاتية .**

هكذا يمكن لكون تخيلي ، غريب عن العالم التجربي تماما في الظاهر ، كخرافات الجن مثلا ، أن يكون مماثلا تماما ، **في بنيته** ، لتجربة فئـــة اجتماعية بعينها أو ، على الاقل ، مرتبطا بها بطريقة ذات دلالة . ولم يعد ثمة أي تناقض بين وجود علاقة وثيقة للابداع الادبي بالواقع الاجتماعي والتاريخي وبين أكثر الخيالات المبدعة قـوة .

د) اذا انطلقنا من هذا المنظور فسيصبح بمقدورنا لا أن ندرس قمم الابداع الادبي مثلما ندرس الاعمال المتوسطة فحسب ، وانما سنتكشف الاولى ، خاصة ، على أنها ممكنة التناول من طرف البحث الوضعي ، ومن جهة أخرى ، فان البنى المقولاتية التي يستند اليها هذا النوع من علم اجتماع الادب هي ، على وجه التحديد ، ما يمنح للعمل الادبي وحدته ، أي ما يمنحه أحد العناصر الاساسية المكونة لطابعه الجمالي النوعي ، وفي الحالة التي تهمنا ، احد العناصر المكونة لصفته الادبية الخالصة .

هـ) البنى المقولاتية ، التي تنتظم الوعي الجمعي والتي يتم نقلها الى الكون النخيلي المبدع من طرف الفنان ، ليست واعية وليست لا واعيه بالمعنى الفرويدي للكلمة ، ذلك المعنى الذي يفترض كبتا ما ، ولكنها سيرورات

غير واعية مماثلة ، من بعض الجوانب ، لتلك التي تنتظم عمل البنى العضلية أو العصبية وتحدد الطابع الخاص لحركاتنا وايماءاتنا ، دون أن تكون بسبب ذلك لا مكبوتة ولا غير واعية .

لهذا السبب فان الكشف عن هذه البنى ، في أغلب الاحيان ، وفهم النتاج الادبي ضمن ذلك ، هو أمر يتعذر بلوغه على الدراسة الادبية المحايثة ، وعلى الدراسة المتجهة نحو النيات الواعية للكاتب أو نحو علم نفس الاعماق ، ولا يمكن أن يبلغه سوى بحث من النمط البنيوي والسوسيولوجي .

وتنجم عن هذه الاثباتات ، والحالة هذه ، نتائج مناهجية (ميتودولوجية) في غاية الاهمية . فهي تعني أن على الدراسة الوضعية في العلوم الانسانية أن تبدأ دائما بالسعي الى **تقطيع للموضوع** الذي تدرسه الى حد يتبدى معه هذا الموضوع كمجموعة من التصرفات ذات الدلالة ، مجموعة بمقدور بنيتها أن تحيط بأغلب الاوجه التجريبية الجزئية التي تعرضها للباحث .

وهذا يعني ، بخصوص علم اجتماع الادب ، أن على الباحث ـ لكي يفهم العمل الذي هو بصدد دراسته ـ أن يتقيد ، في المقام الاول ، بالبحث عن البنية التي **تكاد** تشمل **كلية النص** ، وذلك استنادا الى قاعدة أساسية ـ نادرا ما يحترمها المختصون في الادب ، للاسف ـ وهي أن على الباحث أن يحيط **بمجمل النص وأن لا يضيف اليه أي شيء** ، وأن عليه تفسير تكوينه محاولا اظهار كيف ، والى أي حد ، يمتلك تكون (بتشديد وكسر الواو) البنية المكشوف عنه في العمل الادبي طابعا وظيفيا ، أي يشكل سلوكا ذا دلالة بالنسبة لذات فردية أو جماعية في وضعية معينة .

ان هذه الطريقة في طرح المسألة تستتبع عددا كبيرا من النتائج التي تعدل ، بعمق ، المناهج التقليدية في دراسة الوقائع الاجتماعية ، والادبية بصورة خاصة . لنذكر هنا بعضا من أهمها :

1) عدم ايلاء أهمية خاصة ، في فهم العمل ، للنيات الواعية للافراد . وللنيات الواعية لكتاب الاعمال الادبية حين يتعلق الامر بهذه الاعمال .
فالوعي لا يشكل ، في واقع الامر ، سوى عنصر جزئي للسلوك البشري ، وهو يمتلك ، في أغلب الاحيان ، مضمونا غير مطابق للطبيعة الموضوعية لهذا السلوك .

وعلى العكس من أطروحات عدد معين من الفلاسفة ، أمثال ديكارت أو سارتر، فان الدلالة لا تظهر مع الوعي ولا تتوحد به . فالقطة التي تطارد فأرا لها سلوك ذو دلالة واضحة تماما ، وذلك دون أن يكون ثمة بالضرورة ، وحتى على وجه الترجيح ، وعي ، وان أوليا (1) .
ودون شك ، فانه حين ظهر الانسان على السلم الاحيائي (البيولوجي) ظهرت معه الوظيفة الرمزية والفكر ، أصبح السلوك أعقد من السابق بما

لا يقارن ، واضحت مصادر المشاكل ، والنزاعات والمصاعب ، وحتى امكانيات حلها ، أوفر عددا واكثر تشابكا ، الا انه ليس ثمة ما يشير الى ان الوعي يشمل ، دائما او حتى في بعض الاحيان ، مجمل الدلالة الموضوعية للسلوك . اما بخصوص الكاتب ، فيمكن التعبير عن ذلك بصورة أبسط بكثير : اذ يحدث في أغلب الاحيان أن انشغال الكاتب بالوحدة الجمالية يقوده الى كتابة عمل تشكل بنيته الشاملة ، حين يترجمها النقد الى لغة مفهومية ، رؤية مغايرة ، بل ومعارضة ، لفكره ولمعتقداته وللنوايا التي كانت تحركه حين حرر هذا العمـــل .

لهذا فان على علم اجتماع الادب (والنقد بوجه عام) أن يعامل النوايا الواعية للكاتب على أنها مجرد علامة من بين علامات عديدة أخرى ، وعلى أنها نوع من التأمل في العمل الادبي ، لا يحمل اليه سوى بعض الإقتراحات مثله في ذلك مثل أي مؤلف نقدي آخر ، ثم ان عليه أن يصدر حكمه علـى ضوء النص دون أن يعطيه أدنى امتياز .

2) عدم المبالغة في تقدير اهمية الفرد حين القيام **بالتفسير** الذي هو ، قبل كل شيء ، البحث عن الذات الفردية أو الجماعية التي اتخذت البنية الذهنية المنتظمة للعمل الادبي بفضلها طابعا وظيفيا وذا دلالة .

فالعمل الادبي يكاد يمتلك دائما ، دون شك ، وظيفة فردية ذات دلالة بالنسبة لكاتبه ، الا أن هذه الوظيفة الفردية هي ـ كما سنرى ـ في أغلب الاحيان غير مرتبطة ، او مرتبطة قليلا جدا ، بالبنية الذهنية التي تنتظم الطابع الادبي الخالص للعمل ، ثم هي لا تخلقها مطلقا على اي حال .

ان كتابة المسرحيات تكتسب ، دون شك ، بالنسبة للفرد راسين ـ أو لنحدد فنقول ان المسرحيات التي كتبها هو نفسه تكتسب ـ دلالة ما ، وذلـك انطلاقا من شبابه الذي قضاه في بـور روايال ، ومن علاقاتـــه اللاحقة مع رجال المسرح ومع البلاط ، ومن علاقاته مع الجماعة الجانسينية وفكرها ، ثم انطلاقا من الوقائع العديدة التي شهدتها حياته والمعروفـــة عندنا بهذا القدر أو ذاك . الا أن وجود الرؤية المأساوية كان ، قبل ذلك ، من المعطيات المكونة للاوضاع التي توصل راسين انطلاقا منها الى تحرير مسرحياته ، في حين أن اعداد هذه الرؤية من طرف ايديولوجيي الجماعـة الجانسينية لبور روايال وسان سيران قد تم **كرد وظيفي ذي دلالة** للنبالة المثقفة على وضع تاريخي محدد . ولم يطرح ، لاحقا ، على راسين ، ذلك العدد المعين من المشاكل العملية والمعنوية التي أفضت به الى ابداع نتاج أدبي تبنينه رؤية مأساوية مدفوعة الى درجة قصوى من التماسك ـ لم يطـرح عليه ذلك الا بالنسبة الى هذه الجماعة والى ايديولوجيتها الناجزة بهذا القدر أو ذاك .

3) واقع أن ما ندرج على تسميته بـ « التأثيرات » لا يمتلك أيـة

قيمة تفسيرية ويشكل ، على الاكثر ، معطى ومشكلة على الباحث تفسيرهما

فثمة في كل لحظة عدد مهم من التأثيرات القابلة لان تمارس فعلها على كاتب مـا ، وما ينبغي تفسيره هو لماذا لا يمارس منها أثره حقا سوى عدد قليل ، أو سوى واحد فقط ، ثم لماذا يتم تلقي الاعمال التي مارست ذلك التاثير بعدد من التحرفات ، وبالتحديد منها تلك التحرفات الخصوصية ، في عقل الشخص الذي خضع لها ، والحال ان **الجواب** عن هذين السؤالين **يقع في جهة نتاج الكاتب المدروس** وليس ـ كما يعتقد عادة ـ في جهة النتاج الذي يفترض انه مارس عليه تاثيـره .

ونختصر فنقول ان الفهم مسالة تتعلق بالتماسك الباطني للنص وهو يفترض أن نتناول **النص حرفيا ، كل النص ولا شيء سوى النص** ، وأن نبحث داخله عن بنية شاملة ذات دلالة ، أما التفسير فمسألة تتعلق بالبحث في الذات الفردية أو الجماعية (ونظن أن الامر يتعلق **دائما** ، بخصوص النتاج الثقافي ، وللاسباب التي أشرنا اليها أعلاه (2) ، بذات جماعية) التي تمتلك البنية الذهنية المنتظمة للنتاج الادبي بالنسبة اليها طابعا وظيفيا لاجل هذا السبب ذاته ، ذا دلالة .

ولنضف الى ذلك ـ فيما يتعلق بالقوانين الخاصة بالتفسير والتاويل ـ ان ثمة شيئين يظهران لنـا من **الاهمية** بمكان قـد تم الكشف عنهمـا بواسطة أعمال علم الاجتماع البنيوي التكويني ومجابهتها للاعمال التحليلية النفسيـــة :

1) ان النظـام الاساسي لطريقتي البحث هاتيـن ليس واحدا فـي كـلا المنظـوريـن .

وذلك لانه يستحيل فصل التاويل عن التفسير حين يتعلق الامـر بالليبيدو ، ليس خلال فترة البحث فقط ، بل وحتى بعد اتمامها ، في حين أن هذا الفصل ممكن في التحليل السوسيولوجي ، فليس ثمة تاويل محايث لحلم معتوه ما أو لهذيانه (3) ، وذلك لسبب واحد ، على الارجح ، هـو ان الوعي لا يمتلك ولو استقلالا ذاتيا نسبيا على صعيد **الليبيدو** ، اي على صعيد السلوك ذي الذات الفردية ، الموجه مباشرة نحو امتلاك الموضوع . وعلى العكس من ذلك فانه حين تكون الذات مفارقة للافراد ياخذ الوعـي اهمية اكبر من ذلك بكثير ـ فليس هناك تقسيم للعمل ، وليس ثمة ، انطلاقا من ذلك ، نشاط ممكن دون اتصالات واعية بين الافراد المشكلين للذات ـ ويسعى الى انشاء بنية ذات دلالة .

ويشترك علم الاجتماع التكويني مع التحليل النفسي في ثلاثة عناصر على الاقـل هـي :

أ) التاكيد على ان كل سلوك بشري يشكل جزءا على الاقل من بنية واحدة ذات دلالـــة .

ب) أنه لاجل فهم هذا السلوك ينبغي ادراجه في هذه البنية التي ينبغي على الباحث الكشف عنها .

ج) التأكيد على أن هذه البنية لا يمكن فهمها حقا الا اذا أحيط بها في تكوينها ، الفردي أو التاريخي على التوالي .

وكتلخيص نقول ان التحليل النفسي ، مثله في ذلك مثل علم الاجتماع الذي ننادي به ، هو بنيوية تكوينية .

وسيقوم الاعتراض هنا ، قبل كل شيء ، على نقطة أولى وهي أن التحليل النفسي يحاول تقليص كل السلوك البشري الى ذات فردية والى صيغة ، ظاهرة او مصعدة ، من صيغ الرغبة في الموضوع . في حين أن علم الاجتماع التكويني يفصل أنماط السلوك الليبيدية التي يدرسها التحليل النفسي عن أنماط السلوك ذات الطابع التاريخي (والابداع الثقافي جزء منها) التي تمتلك ذاتا مفارقة للافراد والتي لا تستطيع التوجه نحو الموضوع الا بتوسط انجذاب نحو التماسك . وينجم عن ذلك أنه حتى وان كان كل سلوك بشري يندرج في ذات الوقت تحت بنية ليبيدية وبنية تاريخية ، فانه لا يمتلك دلالة واحدة في الحالتين ، وأن تقطيع الموضوع ليس موحدا بدوره . فبمقدور بعض العناصر المنتمية الى عمل فني او الى كتابة أدبية (ولكن ليس العمل أو الكتابة في جملتهما) أن تندرج تحت بنية ليبيدية ، الشيء الذي سيمكن المحللين النفسيين من فهمها وتفسيرها حين يربطونها بلا وعي الفرد . الا أن الدلالات المكشوف عنها في هذه الحالة سيكون لها نظام أساسي من نفس طبيعة النظام المهيمن على كل رسم وكل كتابة ينتجهما معتوه ما . زد على ذلك أن نفس هذه الاعمال الادبية أو الفنية ، المندرجة تحت بنية تاريخية ، ستشكل بنى نسبية تكاد تكون متماسكة وموحدة (بتشديد وكسر الحاء) ، متمتعة بقدر كبير من الاستقلال الذاتي النسبي ، ومنها يكمن أحد أهم العناصر المكونة لقيمتها الادبية الخالصة أو الفنية الخالصة .

والواقع أن كل سلوك بشري وكل تظاهرة من التظاهرات البشرية هما وعلى درجات مختلفة ، مزيجان من الدلالات المنتمية الى هذا النظام الاساسي وذاك . فاذا كان الاشباع الليبيدي مهيمنا الى حد يكاد يدمر معه التماسك المستقل للعمل ، وجدنا أنفسنا أمام عمل معتوه ، أما اذا اندرج الاشباع ، على العكس من ذلك ، في التماسك المستقل ، دون أن يمسه بشيء تقريبا ، فاننا نصبح أمام تحفة فنية ، هذا مع العلم بأن أغلب التظاهرات البشرية تتموضع في مكان ما بين هذين الطرفين .

2) **ان الفهم والتفسير** ، رغم النقاشات الموسعة التي دارت خاصة في الجامعة الالمانية حول طريقتي البحث هاتين **ليسا متعارضين مطلقا بل وليس يختلف أحدهما عن الآخر .**

وينبغي علينا أولا ، بخصوص هذه النقطة ، أن ننحي جانبا كل الادبيات

الرومانسية المريضة حول المشاركة الوجدانية و « معرفة الغير » والتوحد الضروريين لاجل فهم عمل ادبي ما . ان الفهم يبدو بالنسبة لنا طريقة ذهنية قطعا ، تكمن في **الوصف ، الدقيق ما أمكن لبنية ذات دلالة** . ومن البديهي أن يكون ، مثله في ذلك مثل اية طريقة ذهنية ، مدعما بالاهتمام المباشر الذي يوليه الباحث لموضوعه ، أي بالتعاطف أو النفور ، أو ، على العكس من ذلك ، باللامبالاة التي يدفعه اليها موضوع بحثه . الا أن النفور هو ، من جهة ، عامل مساعد على الفهم مثله في ذلك مثل التعاطف (وما من أحد فهم وحدد الجانسينية سوى مضطهديها (بفتح الهاء) بصياغتهم لـ « المقترحات الخمسة » الشهيرة التي هي تحديد دقيق للرؤية المأساوية) ، ويمكن لكثير من العوامل الاخرى ، من جهة ثانية ، أن تكون مساعدة أو غير مساعدة للبحث ، مثل الحالة النفسية الجيدة أو الصحة الجيدة ، أو على العكس من ذلك ، مثل وضعية كاربة أو الم اسنان : وكل هذا لا علاقة له بالمنطق أو الابستيمولوجيا .

ومع ذلك ينبغي أن نذهب الى ابعد من هذه النقطة فنقول ان الفهم والتفسير ليسا طريقتين ذهنيتين مختلفتين ، وانما هما طريقة واحدة محالة الى احداثيين مختلفين . وقد سبق وقلنا ان الفهم هو الكشف عن **بنية دالة محايثة للموضوع المدروس** ، في الوضع المحدد . وفي هذا العمل الادبي او ذاك . أما التفسير فليس سوى ادراج هذه البنية ، من حيث هي عنصر مكون (بتشديد وكسر الواو) ووظيفي ، في بنية شاملة مباشرة ، لا يسبرها الباحث ، مع ذلك ، بطريقة مفصلة ، وانما فقط بالقدر الضروري لجعل تكوين العمل الذي يدرسه مفهوما . ويكفي هنا ان ناخذ البنية الشاملة موضوعا للدرس حتى يصبح فهما ما كان مجرد تفسير وحتى يجد البحث التفسيري نفسه مرغما على الاستناد الى بنية جديدة اكثر اتساعا . وعلى سبيل المثل نذكر كيف أن فهم **الخواطر** او مآسي راسين هو نفسه الكشف عن الرؤية المأساوية المكونة للبنية الدالة المنتظمة لكل من هذه الاعمال في جملته ، في حين ان **فهم** بنية الجانسينية المتطرفة هو نفسه **تفسير** لتكوين الافكار والمآسي الراسينية ، وعلى نفس النحو نذكر كيف أن **فهم** الجانسينية هو **تفسير** لتكوين الجانسينية المتطرفة ، وأن **فهم** تاريخ النبالة المثقفة للقرن السابع عشر ، هو ذاته **تفسير** لتكوين الجانسينية ، كما أن **فهم** العلاقات الطبقية في المجتمع الفرنسي للقرن السابع عشر ، هو **تفسير** لتطور النبالة المثقفة ، وهكذا .

وينجم عن ذلك ، من بين ما ينجم ، ان على كل بحث وضعي في العلوم الانسانية أن يتموضع على مستويين مختلفين : مستوى الموضوع المدروس ومستوى البنية الشاملة المباشرة ، ويكمن الفرق بين هذين المستويين من البحث ، خاصة ، في درجة التقدم التي يصل اليها البحث على

كل مـــن الصعيديـــــن .

وفعلا ، فليس لنا أن نعتبر دراسة موضوع ما كافية (سواء أكان هذا الموضوع نصا أم واقعا اجتماعيا ، الـخ . .) الا اذ كشفنا فيه عن بنية تجعلنا مطلعين بالقدر الكافي على عدد مهم من المعطيات التجريبية ، وخاصة منها تلك التي تبدو ذات اهمية فريدة (4) ، وذلك الى الحد الذي يستبعد فيه ، أو يصبح بعيد الاحتمال على الاقل ، وجود تحليل آخر بمقدوره أن يقترح بنية أخرى تصل الى نفس النتائج او الى نتائج أفضل منها .

ويختلف الوضع حين يتعلق الامر بالبنية الشاملة . فهذه البنية لا تهم الباحث الا من خلال وظيفتها **التفسيرية** لموضوع دراسته ، زد علـــى ذلك أن ما سيحدد اختيار هذه الاخيرة من بين العدد الضخم الى هـــذا الحد أو ذاك للبنى الشاملة التي تظهر ممكنة حين بدئنا للبحث ـ ان ما سيحدد الاختيار هو امكانية الكشف عن وظائفية من النوع المذكور . وعلى ذلك فان دراستها ستتوقف حين يصل الباحث الى انجاز كشف كاف للعلاقة الموجودة بين البنية المدروسة والبنية الشاملة وذلك قصد الاطلاع على تكوين البنية الاولى من حيث هي وظيفة للثانية . ومن البديهي هنـــا انــه بمقدور الباحث أن يذهب ببحثه الى أبعد من ذلك ، الا أن موضوع البحث في هذه الحالة سيتغير في لحظة ما ، وما كان دراسة عن باسكال ، مثلا ، بامكانه أن يصبح دراسة عن الجانسينية ، أو عن النبالة المثقفة ، الخ .

وبذلك ، فاذا تعذر الفصل بين التأويل المحايث والتفسير بواسطـــة الشامل اثناء القيام بالبحث ، واذا لم يكن ممكنا بلوغ تقدم ما في كل من هذين الميدانين الا عبر تذبذب دائم بينهما ، فانه ليس أمرا قليل الاهمية أن نفصل بينهما بدقة في طبيعتهما واثناء تقديم النتائج ، كما ينبغي أن نظل محتفظين في أذهاننا بواقع أن التأويل ليس وحده **المحايث** دائما في النصوص المدروسة ، في حين يظل التفسير **خارجا عنها** ، بل ان **كل ما ربط من النص بالوقائع الموجودة خارجه** ـ سواء أتعلق الامر بفئة اجتماعية أم بنفسية الكاتب أم بالبقع الشمسية ـ يمتلك طابعا **تفسيريا** ، وعلينا أن نحكم عليه من هذه الزاويـــة (5) .

والحال أنه اذا كان هذا المبدأ يبدو سهل الاحتذاء ، فان ثمة أحكاما قبلية ثابتة تجعله ينتهك دائما في التطبيق ، وقد أظهرت لنا اتصالاتنا مع اختصاصيين في الدراسة الادبية الى اي حد هو شاق ومتعب سعيهم لاتخاذ موقف امام النص المدروس ، ان لم يكن مطابقا فعلى الاقل ، قريب مـــن موقف عالم فيزيائي او كيميائي حين يسجل نتائج تجربة ما . ولكـــي لا يجعلنا نعرف ، ولمرتين ، سوى أن هكتور ، الميت ، قد تكلم .

لا نذكر سوى بعض الامثلة التي تخطر صدفة على بالنا الآن نقول ان أحد الاختصاصيين في تاريخ الادب هو الذي فسر لنا يوما أن هكتور لا يقدر على

الكلام ، في **أندروماك** ، بسبب أنه ميت وبسبب أن الامر يتعلق ، من ثم ، بفكرة وصية لامرأة دفعت بها وضعية غير مألوفة ولا مخرج لها الى أقصى درجات الحنق . وللاسف فان لا شيء من هذا يوجد في **نص راسين** الذي لا يجعلنا نعرف ، ولمرتين ، سوى أن هكتور ، الميت ، قد تكلم .

كذلك فسر لنا مؤرخ آخر للادب أن دون جوان لم يكن قادرا علـــى التزوج كل شهر بسبب أن هذا الامر كان ، حتى في القرن السابع عشر ، مستحيلا من الناحية العملية ، وانه كان ينبغي ، بناء على ذلك ، اعطاء هذا التأكيد في مسرحية موليير معنى تهكميا ومجازيا . ولا داعي لقول ان قبولنا بهذا المبدأ سيجعل من السهل جدا علينا ان نجعل نصا ما يقول أي شيء بل وأن نذهب في ذلك الى حدود تقويله عكس ما ينص عليه صراحة (6) .

ماذا نقول عن فيزيائي ينفي نتائج تجربة ما ، واضعا محلها نتائج أخرى من عنده ، لسبب واحد هو أن الاولى تبدو له بعيدة الاحتمال !

على ذات النحو فانه من الصعوبة بمكان أن نجعل أنصار التأويلات التحليلية ـ النفسية يتقبلون بالواقع الاولى القائل بأنه ـ كيفما كانت الفكرة التي نحملها عن قيمة هذا النمط من التفسير ، بل وحتى لو رفعنا هـــذه القيمة الى أعلى مستوى ـ لا يمكن لنا أن نتحدث عن لا وعي خـــاص باورست ولا عن رغبة لاوديب في الزواج بأمه ، ما دام أورست وأوديب ليسا انسانين يتمتعان بالحياة بل مجرد **نصوص** ، كما أنه لاحق لنا في اضافة شيء ما ، كيفما كان هذا الشيء ، الى نص لا يتكلم لا عن اللاوعي ولا عن الرغبة في جماع المحارم ..

وليس بمستطاع المبدأ التفسيري أن يكمن ، حتى بالنسبة لتفسيـــر تحليلي ـ نفسي جدي ، الا في لا وعي سوفوكل أو اخيل ، الا أنه لا يستطيع أبدا أن يكمن في لا وعي شخصية أدبية لا يوجد منها سوى ما هو منصوص عنـــه بوضـــوح .

ويوجد لدى الادباء ، على صعيد التفسير ، ميل مزعج الى تفضيل التفسير السيكولوجي ، بصرف النظر عن مردوده ونتائجه ، وذلك لمجرد انه يبدو لهم أكثر التفسيرات استساغة ، في حين أن الموقف العلمي الوحيد حقا ، وهذا أمر بديهي ، هو النظر في كل التفسيرات المقترحة على نحو حيادي ما أمكن ، بما فيها التفسيرات التي تبدو أكثر ابتعادا عن العقل في الظاهر (لذلك اثرنا في فقرة سابقة مسألة البقع الشمسية ، حتى وان لم يسبق لاحد أن اقترحها جديا) مفاضلين بينها ، فقط وعلى وجه الحصر ، استنادا الى النتائج التي نصل اليها باستخدامنا لها ، والى الجزء المهم بهذا القدر أو ذاك من النص الذي نستطيع الاحاطة به بواسطة واحد منها .

واذا انطلق عالم اجتماع الادب من نص يعرض بالنسبة له مجموعة من المعطيات التجريبية مماثلة لتلك التي يجد نفسه امامها كل بحث سوسيولوجي

آخر في نقطة انطلاقه ، فان أول ما يطرح عليه سيكون مشكلة معرفة النطاق الذي تكون فيه هذه المعطيات موضوعا ذا دلالة ، وبنية يستطيع بحث وضعي ما أن يمارس عمله عليها بطريقة مثمـرة .

زد على ذلك أن وضع عالم اجتماع الادب والفن هو وضع محظوظ أمام هذه المشكلة اذا قارناه مع غيره من الباحثين في باقي الميادين ، وذلك لاننا نستطيع القبول بأن الاعمال التي خلدت في أذهان الجيل الذي ولدت بين ظهرانيه هي أعمال تشكل ، في أغلب الاحيان ، بنية متماثلة ذات دلالة (7) ، في حين أنه من المستبعد تماما أن يتطابق تقطيع الوعي اليومي، بل وحتى النظريات السوسيولوجية ، في باقي الميادين ، مع مواضيع ذات دلالة . ويمكن القول ، مثلا ، انه ليس من المؤكد قط أن مواضيع دراسة مثل « الفضيحة » أو « الدكتاتورية » أو « الطباخة » ، الخ ، تشكل مواضيع من النوع المذكور . وكيفما كان الحال ، فان على عالم اجتماع الادب ـ مثله في ذلك مثل باقي علماء الاجتماع ـ أن يدقق في هذا الواقع وأن لا يسلم من أول وهلة بان هذا العمل او بان تلك المجموعة من الاعمال التي يدرسها تشكل بنية موحدة (بكسر وتشديد الحـــاء) .

وطريقة البحث ، على هذا الصعيد ، هي ذاتها في كل ميادين علـــوم الانسان : اذ يجب على الباحث أن يوجد خطاطة ، أن يوجد نموذجا ، يتكون من عدد محدود من العناصر والعلاقات ، التي ينبغي عليه أن يحيط انطلاقا منها بالغالبية العظمى من المعطيات التجريبية التي يفرض أنها تشكل الموضوع المـــــدروس .

ونستطيع أن نضيف ـ بعد تسليمنا بالوضعية المحظوظة للابداعات الثقافية من حيث هي موضوع للدرس ـ أن بامكان متطلبات عالم اجتماع الادب أن تكون أكثر من تلك الخاصة بزملائه . فالحاجة الى أن يشمل نموذجه ثلاثة أرباع النص أو أربعة اخماسه على الاقل امر لا يتضمن ، عمليا ، اية مبالغة ، وقد تم انجاز عدد معين من الدراسات التي يبدو أنها ترضي هذه الحاجة . واذا كنا نستعمل كلمة « يبدو » فلاننا لم نتمكن قط ـ ولمجرد أسباب تعود الى نقص في الوسائل المادية ـ من انجاز تفحص لعمل ما فقرة فقرة أو مقطعا مقطعا ، وهو عمل لا يتضمن ، من الناحية المناهجية ، أيـة صعـــوبـــــة (8) .

ومن البديهي أن الباحث في ميدان علم الاجتماع العام ، في أغلـــب الاحيان ، وميدان علم اجتماع الادب ، خاصة حين يتناول البحث مؤلفات عديدة ، سيجد نفسه مدفوعا ، انطلاقا من هذه الضرورة ، الى ازالة سلسلة باكملها من المعطيات التجريبية التي بدت له في البداية جزءا من الموضـــوع المدروس ، ومدفوعا ، على العكس من ذلك ، الى اغنائه بمعطيات أخرى لم يسبق له أن فكر فيها أثناء بداية عمله .

ولكيلا نذكر سوى مثال واحد على ذلك نقول انه ما ان شرعنا في

دراسة سوسيولوجية عن كتابات باسكال حتى وجدنا أنفسنا مدفوعين الى الفصل بين كتابيه « القرويون » و « الخواطر » ، على أساس أنهما يعودان الى رؤيتين للعالم ، واذن ، يعودان الى نموذجين ابيستيمولوجيين مختلف أحدهما عن الآخر ، لكل منهما أسسه السوسيولوجية المتميزة عن اسس الآخر : فهناك ، من جهة ، الجانسينية المعتدلة ونصف ـ الديكارتية ، التي كان آرنو ونيكول اشهر ممثليها ، ثم هناك ، من جهة اخرى ، الجانسينية المتطرفة ، التي كانت مجهولة حتى ذلك الحين والتي كان علينا أن نبحثه عنها ونجدها في شخص لاهوتيها الرئيسي باركوس ، قس سان سيران ، الذي يقترب منه ، من بين من يقترب ، سانغلان ، مدير باسكال ، ولانسيلو، أحد مربي راسين ، ثم الام أنجيليك (9) . وقد قادنا الكشف عن البنية المأساوية التي تطبع أفكار باركوس وباسكال ، من جهة ثالثة ، الى ادخال أربع من أهم مسرحيات راسين الى موضوع البحث وهي : **أندروماك** ، **بريطانيكوس** ، **بيرينيس** ، **وفيدرا** ، وهي نتيجة مفاجئة ، بالاحرى ، لمؤرخي الادب أولئك الذين كانوا يحاولون ، حتى ذلك الحين ، مخدوعين بظاهر السطح ، ايجاد علاقات بين بور روايال وعمل راسين فيبحثون عنها على صعيد المضمون ويتجهون ، خاصة ، نحو المسرحيات المسيحية ، **ايستر وأتالي** ، وليس نحو المسرحيات المحدة ، مع أن مقولاتها الذهنية تتطابق تمام التطابق مع بنية الفكر المنتمية الى الجماعة الجانسينية المتطرفة .

ومن **الناحية النظرية** ، فان نجاح هذه المرحلة الاولى من البحث وصحة نموذج من نماذج التماسك يتوطدان ، طبعا ، استنادا الى واقع أن هذا النموذج يحيط بجملة النص كلها تقريبا . أما من الناحية العملية ، فثمة ، بالاضافة الى ذلك ، معيار آخر ـ **وهو ليس معيار حقوق بل معيار واقع** ـ هو في حد ذاته علامة أكيدة بما فيه الكفاية لان تضعنا على الطريق الصائبة : وهو واقع أن بعض تفاصيل النص ، التي لم يسبق لها قط أن أثارت اهتمام الباحث الى ذلك الحين ، تظهر بغتة مهمة وذات دلالة في نفس الوقت .

ولنذكر هنا ، أيضا ، بعض الامثلة :

لقد أنطق راسين في « أندروماك » شخصا ميتا ، وذلك في عصر كان الاحتمال يشكل فيه قاعدة يكاد الكل يجمعون على القبول بها . فكيف يمكن لنا أن نحيط بفظاظة بارزة من هذا النوع ؟

لعله يكفي أن نجد خطاطة الرؤية التي تنتظم فكر الجانسينية المتطرفة لكي نلاحظ ، بالنسبة لهذه الاخيرة ، أن صمت الاله وكونه مجرد متفرج يرتبط لزوما بواقع آخر هو انه ليس ثمة اي مخرج داخل المجتمع يسمح بحماية الاخلاص للقيم ، وليس ثمة اية امكانية للعيش في العالم بشكل مقبول ، وأن كل محاولة للقيام بذلك تصطدم بالحاجات المتعذرة التحقيق

وغير المعروفة عمليا ، فوق ذلك ، **من طرف الاله** ، حاجيات تتمظهر أغلب الاحيان في صيغة متناقضة ، ان التعبير الدنيوي عن هذا الموقف في مسرحيات راسين يصل الى وجود شخصيتين بكماوتين ، أو قوتين بكماوتيـــن ، تجســدان حاجيات متناقضة : هكتــور الذي يطلــب وفــاء أندرومـــاك وأستياناكس الذي يطلب حمايتها ، حب جوني لبريطانيكوس الذي تطلب منه أن يحميها ، وعفة هذا الاخير الذي يطلب منها أن لا تقوم بأية تسوية مع نيرون : الشعب الروماني وحب بيرينيس ، ثم الشمس وفينوس في **فيــدرا لاحقـــا** .

واذا كان صمت هذه القوى أو هذه الكائنات في المسرحيات المجسدة لتلك الحاجيات المطلقة مرتبطا ، مع ذلك ، بغياب أي حل داخل المجتمع ، فمن البديهي أنه ما ان وجدت أندروماك ، على العكس ، حلا بدا لها معه ممكنا الزواج ببيروس لحماية أستياناكس ، وممكنا أن تقتل نفسها قبل أن تصبح زوجته حفاظا على وفائها ، حتى لم يعد صمت هكتور وأنستياناكس متطابقا مع بنية المسرحية ، وان الضرورة الجمالية ، وهي أقوى من القاعدة الخارجية، لتصل الى اقصى حد ممكن من استبعاد الحدوث بالنسبة للميت الذي تكلم وتشير الى امكانية لتجاوز التناقض .

وكمثال ثان نأخذ المشهد الشهير القائم على الدعوة الى السحر فـــي مسرحية **فاوست** لغوته ، ذلك المشهد الذي يتوجه فاوست فيه بالخطاب الى ارواح العالم الاكبر وأرواح الارض التي تعود الى فلسفتي كل من سبينوزا وهيغل . ان رد الثاني منهما يلخص جوهر المسرحية ذاته ، بل ويلخص ، فوق ذلك ، جوهر جزئها الاول : اي ذلك التعارض بين فلسفة الانوار التي كان مثلها الاعلى هو المعرفة والفهم ، من جهة ، وبين الفلسفة الجدليـــة المتمحورة حول الفعل ، من جهة أخرى . والحوار الذي تنطق فيه روح الارض قائلة : « انت لا تشبهني ، وانما انت تشبه الروح التي تفهمها » ليس مجرد رفض ، وانما هو تبرير له أيضا : ففاوست لا يزال في مستوى « الفهــم » ، اي في مستوى روح العالم الاكبر التي يريد ، تحديدا ، تجاوزها . وســوف لن يستطيع الالتحاق بروح الارض الا حين يجد الترجمة الحقيقية لانجيل القديس جان « في البدء كان الفعل » وحين يقبل باتفاق مع مفيستوفيليس (الشيطـــان) .

وعلى نفس النحو ، اذا كان العصامي ، في **غثيان** سارتر ، ــ العصامي الذي يمثل هو بدوره روح عصر الانوار ــ **يقرأ** كتب الخزانة العامة تبعا لنظام ترتيبها في الجدول ، فذلك **لان الكاتب** ، عن وعي أو عن غيره ، قد وجه نقده اللاذع الى قسمة من أهم قسمات فكر الانوار : وهي تلك القائلة بامكان نقل المعرفة بواسطة قاموس ترتب فيه المعارف تبعا لنظام المباني (يكفي هنا ان نتذكر **قاموس** بايل ، **والقاموس الفلسفي** لفولتير ، ثـــم

خاصة ، **الموسوعـــــة**) .

وما أن يبلغ الباحث أقصى قدر ممكن من التقدم في البحث عـــن التماسك الداخلي للعمل وعن نموذجه البنيوي ، حتى يصبح عليه أن يتجه نحـــو التفسيـــر .

وهنا ينبغي علينا ان نستطرد بعض الشيء حول نقطة سبق لنـــا ان مررنا بها مرورا عابرا . وهي أن هناك فعلا ـ كما سبق أن قلنا ـ اختلافا جذريا بين علاقة التاويل والتفسير خلال البحث ، وبين الطريقة التي تظهر عليها هذه العلاقة عند نهاية البحث . فالواقع أن التفسير والفهم يتعززان ، خلال البحث ، بشكل متبادل ، بحيث أن الباحث يجد نفسه مدفوعا للعودة باستمرار الى الواحد منهما والآخر ، والعكس بالعكس ، في حين أنه يستطيع عند ايقافه البحث لعرض نتائجه ـ بل ويجد نفسه مرغما على ـ الفصل ، بطريقة دقيقة ما أمكن ، بين فرضياته التاويلية المحايثة للعمل وبين فرضياته التفسيرية المفارقـــة لـــه .

ولاننا نريد الالحاح على التمايز بين الطريقتين ، فسنطور هذا العرض انطلاقا من **افتراض** خيالي لوجود تاويل متقدم الى أقصى حد بفضـــل التحليل المحايث ، تأويل لا يتجه الا لاحقا نحـــو التفسير .

ان البحث عن التفسير يعني البحث عن حقيقة خارجة على العمل وتوجد، على الاقل ، في علاقة تنوع ملازمة مع بنية هذا الاخير (وهو شيء نادر جدا في علم اجتماع الادب) ، أو ، كما هو الحال في اغلب الاحيان ، في علاقـــة تماثل أو في مجرد علاقة وظيفية (بالمعنى الذي تأخذه هذه الكلمة في علوم الحياة أو في علوم الانسان) ، اي من حيث هي بنية تؤدي وظيفة ما .

ويستحيل أن نقول **بشكل قبلي** ما هي الحقائق الخارجة على العمل التي نستطيع القيام بوظيفة تفسيرية من هذا النوع **بالنسبة الى صفاتها الادبية الخاصة** . ومع ذلك فهناك معطى من معطيات الواقع هو أن مؤرخي الادب والنقاد قد لجأوا ـ بقدر ما اهتموا الى اليوم بالتفسير ـ بشكل كلـــي الى عالم النفس الفردي للكاتب ، كما لجأوا أحيانا ، بشكل أقل تواترا ، وخاصة منذ زمن قصير نسبيا ، الى بنية فكر بعض الفئات الاجتماعية . لذلك فلا جدوى اللحظة اذن من النظر في فرضيات تفسيرية أخرى ولو أنه لاحق لنا البتة في اقصائهـــا **قبليـــا** .

غير أنه ما أن نفكر بشكل اكثر جدية في التفسيرات السيكولوجية حتى تطرح أمامنا عدة اعتراضات حاسمـــة .

أولها ، وهو اقلها أهمية ، اننا لا نملك سوى معرفة جد ضئيلة عن نفسية كاتب لم يسبق لنا قط ان عرفناه ، او كاتب توفي ، كما يحصل في أغلب الاحيان ، منذ سنوات ، بحيث ان أغلب التفسيرات النفسية المزعومة هي مجرد انشاءات ذكية ولطيفة بهذا القدر او ذاك لنفسية وهمية ، يتم

خلقها في أغلب الاحيان استنادا،الى الشهادات المكتوبة ولاسيما العمل ذاته . اننا نصبح في هذه الحالة ليس أمام حلقة فقط ، وانما أمام حلقة مفرغة ، ذلك لان علم النفس التفسيري المزعوم ليس سوى اطناب خارج عن حدود العمل الذي يفترض أنه يفسره .

وثاني الحجج ـ وهي أكثر جدية من سابقتها ـ هي أن التفسيرات السيكولوجية لم تنجح قط ، حسب علمنا ، في الاحاطة بجزء يستحق الذكر من النص ، وأن تلك الاحاطة لا تشمل دائما سوى بعض العناصر الجزئية أو بعض الملامح العامة الى حد كبير . والحالة هذه ، فان كل تفسير لا يحيط كما سبق أن قلنا ، سوى بـ 50 الى 60 ٪ من النص ، لا يكتسب أية اهمية علمية محورية ما دام بامكاننا ان نقيم دائما تفسيرات أخرى تشرح جزءا من النص له نفس حجم الجزء الاول حتى وان لم يكونا ، بطبيعة الحال ، متماثلين . واذا اكتفينا بنتائج من هذا النمط فانه سيصبح بمقدورنا في أي وقت كان أن نختلق باسكالا صوفيا أو ديكارتيا او توماويا . أو نختلق راسينا كورنيليا ، وموليبرا وجوديا ، الخ . وبذلك يصبح معيار المفاضلة بين تأويلات عدة هو الخيال اللماع او الذكاء الخاص بهذا الناقد أو ذاك بالمقارنة مع ناقد آخر ، وهو شيء لا يمتلك ، بطبيعة الحال ، أدنى علاقة بالعلم .

ثم يأتي الاعتراض الثالث على التفسيرات السيكولوجية ـ ولعله اكثرها أهمية ـ وهو أنها اذا كانت تحيط ـ مثلما هو الشأن هنا دون شك ـ ببعض أوجه وببعض صفات العمل الادبي ، فان ذلك يظل دائما محصورا في أوجه وصفات لا تمتلك ، حين يتعلق الامر بالادب ، أي طابع أدبي ، ولا تمتلك ، حين يتعلق الامر بنتاج فني ، أي طابع جمالي ، ولا ، حين يتعلق الامر بعمل فلسفي ، أي طابع فلسفي ، الخ . بل وحتى أفضل وأنجح التفسيرات التحليلية النفسية لعمل ما سوف لن تتمكن قط من اطلاعنا على ما يميز هذا العمل عن كتابة أو رسم أنجزهما معتوه ما ، وهما عملان يستطيع التحليل النفسي تفسيرهما بنفس الدرجة ، بل وربما بدرجة أرقى ، بواسطة طرق مماثلة لتلك التي يستعملها لمعالجة العمل الفني .

ويبدو لنا أن السبب في هذه الوضعية يعود ، بالمقام الاول ، الى واقع أنه اذا كان العمل تعبيرا في نفس الوقت عن بنية فردية وعن بنية جماعية فانه يتمظهر ، من حيث هو تعبير فردي ، خاصة ، كـ :

أ) اشباع مصعد لرغبة في امتلاك الموضوع (أنظر التحاليل الفرويدية أو التحاليل التي تستلهم من فرويد) .

ب)نتاج لعدد معين من التركيبات النفسية الخاصة التي تستطيع التعبير عن نفسها في بعض خصوصيات الكتابة .

ج) اعادة انتاج أمينة أو مشوهة بهذا القدر أو ذاك لعدد معين من

المعارف المكتسبة او التجارب المعاشة .

ولا شيء من هذا يشكل ، والحالـة هذه ، دلالة أدبية أو جماليـة أو فلسفية ، باختصار ، لا شيء منه يشكل دلالة ثقافية .

ولكي نظل في مجال الادب ، نقول ان مدلول عمل ما ليس هو هذا السرد أو ذاك ـ فمع اننا نجد نفس الاحداث في **أورسنيا** اخيل ، **والكترا** جيرودو ، **وذباب** سارتر ، فان هذه الاعمال الثلاثة لا تشترك ، بداهة ، في اي شيء جوهري ـ ولا هو نفسية هذه الشخصية أو تلك ، بل وليس هو تلك الخصوصية الاسلوبية التي تترد في العمل بهذا القدر من الكثرة او ذاك . بل ان مدلول العمل ، من حيث هو نتاج أدبي ، يمتلك دائما نفس الطابع : ألا وهو كون متماسك تجري بداخله الاحداث ، وتتموضع نفسية الشخصيات ، وتندمج بداخل تعبيره المتماسك آليات الكاتب الاسلوبية . والحال أن ما يفصل نتاجا فنيا عن كتابة معتوه ما ، تحديدا ، هو واقـــع ان هذا الاخير يتحدث عن رغباته فقط لا عن كون له قوانينه ومشاكلـــه الخاصــــة بـــــه .

وعلى العكس من ذلك ، يتفق أن التفسيرات السوسيولوجية للمدرسة اللوكاتشية ـ وان كان عدد اعضائها لا يزال ضئيلا ـ تطرح بدقة مشكلة العمل الادبي من حيث هو بنية موحدة (بتشديد وكسر الحاء) ، ومشكلة القوانين التي تنتظم كونه والرابطة الموجودة بين هذا الكون المبنين (بفتح الياء) والشكل الذي عبر فيه عن نفسه . ويتفق ايضا أن هذه التحاليـل تحيط ـ عندما تنجح ـ بجزء كبير جدا من النص يكاد يشمل في أغلب الاحيان كليته . ويتفق أخيرا أنها تطلعنا في أغلب الاحيان ليس فقط على أهمية ودلالة العناصر التي سبق وافلتت تماما من النقد متيحة لنا بذلك امكانية اقامة روابط بين هذه العناصر وبين باقي النص ، وانما هي تكشف لنا ، فوق ذلك ، عن العلاقات المهمة ، والتي لم يلحظها أحد حتى ذلك الحين ، بين الوقائع المدروسة وبين عدد كبير من الظواهر الاخرى التي لم يسبق للنقاد ولا للمؤرخين أن فكروا فيها حتى ذلك الحين . وهذا أيضا سنكتفي ببعض الامثلـــــــة :

كنا نعرف دائما أن باسكال قد عاد في أواخر حياته الى العلوم والى العالم ، مادام قد قام بتنظيم مسابقة عامة حول مشكلة (الروليـت) ، وحول أولى الناقلات العمومية : تلك العربة ذات الاسطح الخمسة . ومع ذلك لم يربط أحد بين هذا السلوك الفردي وبين تحرير كتاب « الخواطر » ، ولاسيما المقطع المركزي لهذا العمل ، مقطع الرهان (على وجود الالـه) . وفقط في تأويلنا ـ حين ربطنا بين صمت الاله واليقين من وجوده في الفكر الجانسيني ، وبين الوضعية الخصوصية للنبالة المثقفة في فرنسا بعـــد الحروب الدينية ، وبين استحالة ايجاد حل داخل المجتمع يرضي المشاكل

التي تجدها أمامها ـ تبدت لنا الصلة الموجودة بين أكثر الصيغ تطرفا لهذا الفكر ، وهي صيغة تدفع بالشك الى أكثر تعبيراته تطرفا ممددة له من الارادة الالهية الى وجود الالوهية ذاتها ، وبين موضعة رفض العالم لا في العزلة ، أي خارج العالم ، وانما في الداخل ، وذلك باعطاء الرفض طابعا يجعله داخـــل المجتمــــع (١٥) .

وعلى نفس النحو ، ما أن ربطنا مكونات الجانسينية بين رجـال القانون (النبالة المثقفة) بتغيير السياسة الملكية وولادة الملكية المطلقة ، حتى أمكننا ملاحظة أن تحول الارستقراطية الهوغونوتية (البروتستانتية الفرنسية) الى الكاثوليكية لم يكن سوى الوجه الآخر لنفس العملة النقدية ، وأن التطورين يشكلان معا سيرورة واحدة .

ونستطيع اضافة مثال آخر ، يذهب الى حدود مسألة الشكل الادبي . ويكفي أن نقرأ مسرحية **دون جوان** لموليير حتى نرى أن لها بنية تختلف عن بنى مسرحيات نفس الكاتب . وفعلا ، فاذا كان ثمة أمام أورغون والسيست وأرنولف وهارباغون عالم من العلاقات البين ـ انسانية ، ومجتمع ، وأمام الثلاثة الاولين شخصية تعبر عن الرشاد المجتمعي وعن القيم التي تنتظم كون المسرحية (كليانت ، فيلينت وكريزالد) ، فانه ليس ثمة شيء يشبه ذلك في **دون جوان** ، فسغاناريل لا يمتلك سوى حكمة الشعب الخسيسة ، تلك الحكمة التي نجدها تقريبا عند كل أجراء وأجيرات باقي مسرحيات موليير ، بحيث أن حوارات دون جوان ليست في الواقع سوى مونولوغات تقوم فيها شخصيات مختلفة لا تمتلك أية علاقة مع بعضها البعض ـ عي الفير ، الاب ، والشبح ـ بانتقاد سلوك دون جوان قائلة له أنه سينتهي الى اثارة الغضب الالهي ، دون أن يستطيع اتقاءه بأي طريقة من الطرق . وتتضمن المسرحية ، فوق ذلك ، استحالة مطلقة : هي التأكيد على أن دون جوان يتزوج كل شهر ، الشيء الذي كان مستبعدا ، بطبيعة الحال ، في الحياة الواقعية لذلك العصر . والحال أن التفسير السوسيولوجي يستطيع الاحاطة ، بسهولة ، بكل هذه الخصوصيات ، لقد كتبت مسرحيات موليير وهي تضع نصب أعينها نبالة البلاط ، وليست المسرحيات الهزلية الهامة المتميزة أوصافا مجردة ولا تحاليل سيكولوجية ، وانما هي أهاج تنتمي الى فئات اجتماعية واقعية ، تتركز صورتها في ملمح سيكولوجي أو مزاجي معين : انها مسرحيات تستهدف الشخص البورجوازي ، الذي يحب النقود ولا يفكر في أنها قد صنعت ، قبل كل شيء ، لاجل أن تنفق ، والذي يريد تأكيد سلطته في العائلة . ثم الذي يريد أن يصبح نبيلا ، وتستهدف نصير وعضو جمعية سان ـ ساكرومان اللذين يتدخلان في حياة الآخرين ويناضلان ضد أخلاق البلاط الليبرالية ، كما تستهدف الجانسيني ـ الجدير بالاحترام دون شك لولا أنه متصلب جدا ورافض لادنى تسويـــة .

لقد استطاع موليير ان يعارض كل هذه الانماط الاجتماعية بالواقع الاجتماعي ، كما يراه ، وبالاخلاق الخاصة به ، تلك الاخلاق الداعرة والابيقورية : حرية المرأة ، الاستعداد لتقديم التنازلات ، وزن الاشياء وتقديرها . وعلى العكس من ذلك ، فان الامر يتعلق ، في مسرحية **دون جوان** لا لفئة اجتماعية مغايرة ، وانما بأفراد يبالغون ، داخل نفس الفئة التي يعبر عنها عمل موليير ، ويتجاوزون الحدود . لهذا يستحيل أن نعارض دون جوان باخلاق مغايرة لاخلاقه . وكل ما نستطيع قوله له هو أن الحق معه في أن يفعل ما فعله ، لا في أن يبالغ ويذهب الى حدود اللامعقول . زد على ذلك أن دون جوان لا يصبح شخصية ايجابية تماما الا في الميدان الذي تقبل فيه اخلاق البلاط ــ نظريا على الاقل ــ بالذهاب الى أقصى الحدود ولا تعرف المغالاة : أي في ميدان الشجاعة والبسالة ، يضاف الى هذا أن الصواب كان معه وهو يعطي الصدقة للمتسول ، الا انه لم يكن معه حين فعل ذلك بكيفية تجديفية . فليس من الضروري قطعا أن يؤدي ما عليه من دين ، الا أنه لا ينبغي المبالغة في السخرية من السيد ديمانش (وموقف دون جوان هنا ايضا ، أليس سمجا حقا) . واخيرا ، بما ان المشكلة الرئيسية المتنازع حولها بالنسبة للاخلاق الداعرة هي ، بطبيعة الحال ، مشكلة العلاقات مع النساء ، فقد كان على موليير تبيين أن الحق مع دون جوان في أن يفعل ما فعله ، الا أنه ، هنا أيضا ، يتجاوز الحدود ، والحال أنه لا يمكن تحديد هذا المقياس بطريقة دقيقة خارج الواقع المشار اليه أعلاه والكامن في أنه يبالغ بمهاجمته للقرويات بدورهن وفي انه لا يلتزم بحدود رتبته . فلم يكن بمستطاع موليير القول بان دون جوان كان على خطأ باغوائه امرأة كل شهر ، في حين كان عليه أن يكتفي باغواء واحدة كل شهرين أو ستة اشهر ، ومن هنا يأتي الحل الذي يعبر تمام التعبير عما كان ينبغي قوله : وهو أن يتزوج دون جوان ، وما من شيء يستوجب اللوم في ذلك ، بل انه من الاحسن القيام به ، بيد أنه يتزوج ، للاسف ، كل شهر ، وهو شيء مغال حقا !

ومثلما تحدثنا في هذا المقال ، بصورة خاصة ، عن الاختلافات القائمة بين علم الاجتماع البنيوي للادب من جهة وبين التفسير التحليلي النفسي او التاريخ التقليدي للادب من جهة أخرى ، نريد أيضا ان نكرس فقرة للتحدث عن الصعوبات الاضافية التي تفصل علم الاجتماع التكويني عن البنيوية الشكلانية من جهة ، وعن التاريخ التجربي غير السوسيولوجي من جهة ثانية .

ان مجموع السلوك الانساني (ونستعمل هذا المصطلح هنا بمعناه الاوسع ، الذي يشمل أيضا السلوك النفسي والفكر والتخيل . . . الخ) يمتلك ، بالنسبة للبنيوية التكوينية ، طابعا بنيويا . وعلى النقيض ،

اذن ، من البنيوية الشكلانية التي ترى في البنى قطاعا أساسيا ، الا أنه مجرد قطاع يخص السلوك البشري الشامل والتي تطرح جانبا كل ما يرتبط ارتباطا وثيقا بوضعية تاريخية معينة أو بلحظة ترجمية (بيوغرافية) محددة ، منتهية بذلك الى نوع من الفصل بين البنى الشكلية وبين المحتوى الخاص لهذا السلوك - على النقيض من ذلك تطرح البنيوية التكوينية ، مبدئيا ، فرضية تقول بان على التحليل البنيوي أن يمضي بعيدا جدا باتجاه التاريخي والفردي وبان عليه أن يصبح ، حين يبلغ درجة أكثر تقدما ، هو ذات جوهر المنهج الوضعي في التاريخ .

الا أن البنيوية التكوينية ستصادف هنا ، حين تجد نفسها أمام المؤرخ المهتم - قبل كل شيء - بالحدث الفردي في طابعه المباشر - صعوبة مناقضة لتلك التي تفصلها عن البنيوية الشكلانية ، وذلك لانه رغم التعارض الموجود بين المؤرخ والشكلاني فانهما يسلمان معا بنقطة أساسية ، هي التضاد بين التحليل البنيوي والتاريخ العيني .

فمن البديهي ، والحالة هذه ، أن الوقائع المباشرة ليست ذات طابع بنيوي . فهي ما يمكن أن نسميه ، في لغة علمية ، **بخليط** يضم عددا ضخما من عمليات التبنين والتفكك التي يستطيع أي من رجال العلم دراستها كما هي في صيغتها المباشرة ، ومن المعلوم أن التقدم البارز الذي عرفته العلوم الدقيقة (الرياضيات وغيرها من العلوم القائمة على الارقام) يعود تحديدا . من بين ما يعود اليه ، الى امكانية الخلق التجريبي في المخبر لعدد من الاوضاع التي تعوض الخليط وتداخل العوامل الفاعلة ، المكونة للواقع التجريبي ، بما يمكن تسميته أوضاعا محضة : وهي ، مثلا ، تلك الاوضاع التي نستطيع فيها - بعد احاطتنا بكل العوامل الثابتة - ان نغير عنصرا ما وندرس فعله . أن وضعية مثل هذه يستحيل تحقيقها ، للاسف ، في ميدان التاريخ ، فهنا أيضا ، مثلما هو الحال في باقي ميادين البحث ،. لا يتطابق المظهر المباشر للظواهر مع جوهرها (والا فان العلم سيصبح ، كما قال ماركس يوما ، عديم الجدوى) ، بحيث أن المشكلة المناهجية الرئيسية في العلوم الاجتماعية والتاريخية هي بالتحديد تلك المتعلقة بابراز التقنيات التي تمكننا من الكشف عن العناصر الرئيسية التي يشكل اختلاطها وتداخلها الواقع التجريبي . وتمتلك كل المفاهيم المهمة في البحث التاريخي (مثل : النهضة ، الرأسمالية ، الاقطاعية ، والجانسينية أيضا ، المسيحية ، الماركسية . . . الخ) نظاما أساسيا مناهجيا من هذا النوع ، وانه من أسهل الامور أن نظهر كيف أن هذه المفاهيم لم تتطابق قط بشكل دقيق مع الواقع التجريبي الخاص . الا أنه يظل صحيحا هنا ، مع ذلك ، أن المناهج البنيوية التكوينية وان مكنت اليوم من ابراز مفاهيم تضم وقائع أقل شمولا ، فانها تظل محتفظة ، طبعا ، بنظام أساسي مناهجي من نفس

النوع . ودون أن نؤكد هنا على المفهوم الاساسي للوعي الممكن ، لنحدد على الاقل أن البحث البنيوي ، في توجهه نحو العياني ، سوف لن يكون له قط أن يمضي الى حدود الخليط الفردي وأن عليه التوقف عند البنى المتماسكة المشكلة لعناصر هذا الخليط .

وبما أن الواقع ليس جامدا على الاطلاق ، فربما تجدر بنا الاشارة الى أن الفرضية القائلة بأن هذا الاخير تشكله بتمامه عمليات تبنين ـ فرضية تستلزم أن كلا من هذه العمليات يتضمن وجها اضافيا آخر هو أنها تكون في ذات الوقت عملية تفكك لعدد من البنى السابقة التي هي الآن في طريق التشكل على حسابها . والانتقال ، في الواقع التجريبي ، من هيمنة بنيات قديمة الى هيمنة البنية الجديدة هو ، تحديدا ، ما يدعوه الفكر الجدلي بـ **الانتقال من الكم الى الكيف** .

ولذلك سيكون من الاصح القول ان الواقع الاجتماعي والتاريخي في لحظة معينة يبدو دائما على هيئة خليط متشابك الى الحد الاقصى ، لا لبنيات ، وانما لعمليات من التبنين والتفكك سوف لن يكون لدراستها طابع علمي الا حين يتم ابراز أهمها بالقدر الكافي من الدقة .

ولا تكتسب الدراسة السوسيولوجية لقمم الابداع الثقافي قيمة مهمة على نحو خاص بالنسبة لعلم الاجتماع ، والحالة هذه ، الا استنادا على هذه النقطة بالتحديد ، لقد سبق وشددنا على أن صفة ومزية الابداعات الثقافية الكبرى ، في مجموع الوقائع التاريخية والاجتماعية ، لا تكمن الا في تبنينها المتقدم الى أقصى حد ، وفي ضعف وقلة عدد العناصر المتنافرة التي تدمجها فيها . ويعني ذلك ، أن هذه الابداعات هي أطوع للدراسة البنيوية من الواقع التاريخي الذي ولدها والتي هي جزء منه . كما يعني أنه ما أن يتم ربط هذه الابداعات الثقافية ببعض الوقائع الاجتماعية والتاريخية حتى تصبح علامات ثمينة تتعلق بالعناصر المكونة لهذه الوقائع .

ولذلك نرى الاهمية القصوى التي يكتسيها دمج دراستها في مجمل الابحاث السوسيولوجية وفي علم الاجتماع العام (11) .

ثم هناك مشكلة أخرى مهمة بالنسبة للبحث ، وهي مشكلة التثبت . ونحن نريد بمباشرتنا لها الاشارة الى مشروع نفكر فيه منذ مدة ولم نستطع بعد انجازه . ويتعلق الامر بالانتقال من البحث الفردي والحرفي (بكسر الحاء ونصب الراء) الى بحث أكثر منهجية ذي طابع جماعي بصفة خاصة . هذه الفكرة أتتنا انطلاقا من أعمال تحليلية لنصوص ادبية قمنا بها على بطاقات مخرومة تمتلك ، في أغلب الاحوال ، طابعا تحليليا وتنطلق من العناصر آملة في التوصل الى دراسة شاملة ، الشيء الذي طالما بدا لنا أقل الاشياء اشكالية .

ان النقاش قديم ، وهو لا يزال مستمرا ، في العصر الحديث ، منذ

باسكال وديكارت : انه النقاش بين الجدل والنزعة الوضعية . فاذا كان الكل ، البنية ، العضوية ، الفئة الاجتماعية ، الكلية النسبية ، أكثر من الاجزاء ، فانه من الوهم الاعتقاد بأننا نستطيع التوصل الى فهمها انطلاقا من دراسة عناصرها المكونة (بتشديد وكسر الواو) ، وذلك مهما كانت التقنية التي نستعملها في البحث . وعلى العكس ، يصح مع ذلك أنه لا يمكن لنا ان نكتفي بدراسة الكل ما دام هو بدوره لا يوجد الا ككل من الاجزاء ومن العلاقات التي توحد هذه الاجزاء .

والواقع أن بحثنا كان يقوم دائما على تذبذب مستمر بين الكل والاجزاء ، حاول الباحث بواسطته أن يعد نموذجا كان يقابله بالعناصر لكي يعود في التالي الى الكل ، بدقة ، ثم الى العناصر ، وهكذا دواليك ، الى اللحظة التي يعتقد فيها ـ دفعة واحدة ـ ان النتيجة غنية بالقدر الكافي لان تستحق النشر ، وان استمرار عمله في نفس الموضوع يتطلب جهدا لا يتكافأ مع النتائج الاضافية التي يستطيع ان يأمل في التوصل اليها .

وقد فكرنا ، في هذا السياق من البحث ، أنه باستطاعتنا أن ندخل طريقة اكثر نسقية ، وجماعية بوجه خاص . وذلك ليس في البداية وانما في مرحلة وسيطة .

وفعلا ، فما أن انتهى الباحث الى اعداد نموذج ظهر له انه يمتلك درجة معينة من الاحتمال ، حتى بدا له أنه يستطيع ، بمساعدة فريق من المساعدين، أن يتثبت منه بمقابلته مع كل العمل المدروس ، فقرة فقرة ان كان العمل نصا نثريا ، وبيتا بيتا ان كان قصيدة شعرية ، وحوارا حوارا ان كان مسرحية ، وذلك باثبات :

أ) الى أي حد تندمج كل وحدة من الوحدات المحللة في الفرضية الشاملة .

ب) قائمة العناصر والعلاقات الجديدة التي لم تكن متوقعة في النموذج الاولي .

ج) تواتر العناصر والعلاقات ، التي توقعها النموذج ، داخل العمل .

وان لتفحص من هذا النوع ان يمكن الباحث في التالي من :

أ) تصحيح خطاطته بحيث تشمل النص برمته .

ب) أن يعطي لنتائجه بعدا ثالثا : هو بعد التواتر، في عمل معين، لمختلف العناصر والعلاقات المكونة للخطاطة الشاملة .

ورغم أننا لم نستطع قط يوما أن نشرع في بحث من هذا النوع الواسع بما فيه الكفاية ، فقد قررنا أخيرا الشروع فيه بصفة تجريبية ان صح القول ، كنوع من المثال المحتذى ، مع مساعدي في بروكسل ، حول زنوج جينيه ، وهو عمل كنا قد كوننا حول موضوعه فرضية متقدمة بالقدر الكافي (12) لقد كان تقدمنا في البحث بطيئا جدا ، بطبيعة الحال ، فدراسة نص مثل

نص الزنوج تتطلب وحدها اكثر من سنة جامعية . الا أن النتائج التي خرجنا بها من تحليلنا للصفحات العشر الاولى كانت مفاجئة ، في انطلاق الذي مكنتنا فيه لا من مجرد التثبت ، وانما من القيام بأولى الخطوات مع منهجنا في ميدان الشكل ـ بالمعنى الاضيق للكلمة ـ وهو ميدان اعتقدنا حتى ذلك الحين أننا تركناه لاختصاصيين كنا نتأسف غاية الاسف لغيابهم عن مجموعات عملنا .

وأخيرا ، لاجل اكمال هذا المقال التمهيدي ، نود الاشارة الى ان ثمة امكانية لم نستعملها بعد لتمديد هذه الابحاث وان كنا نفكر فيها منذ مدة ، انطلاقا من دراسة جوليا كريستيفا حول باختين ، المنشورة في مجلة كريتيك (النقد) (13) .

ومن البديهي أن ثمة في خلفية هذه الابحاث ، وان لم ننص على ذلك صراحة في هذا المقال ، مفهوما محددا للقيمة الجمالية عامة والقيمة الادبية بوجه خاص . وهي الفكرة التي طورها علم الجمال الكلاسيكي الالماني ، من كانط ، مرورا بهيغل وماركس ، الى لوكاتش الشاب ، الذي يحدد هذه القيمة على انها توتر بين التعدد والوفرة المحسوسين من جهة ، وبين الوحدة التي تنظم هذا التعدد في كل متماسك من جهة أخرى . ويظهر العمل الادبي ، من هذا المنظور ، أكثر صلاحية ، بالاحرى ، وأوفر أهمية الى حد أن هذا التوتر يصير في ذات الوقت أقوى منه ومخضعا (بفتح الضاد) بقدر أكبر من الفاعلية ، بمعنى أن الوفرة والتعدد المحسوسين لكونه هما أكبر عددا وأن هذا الكون أدق تنظيما ويشكل وحدة بنيوية .

وعلى ذلك ، فليس أقل بداهة كون كل أعمالي تقريبا ، وحتى أعمال الباحثين الذين يستلهمون من كتابات لوكاتش الشاب ، قد ركزت بحثها على عنصر واحد من هذا التوتر ، هو عنصر الوحدة ، وذلك بايضاح أنها تأخذ في الواقع التجربي شكل بنية تاريخية ذات دلالة ومتماسكة يوجد أساسها في سلوك بعض الفئات الاجتماعية ذات الامتياز ، وكانت كل أبحاث علم اجتماع الادب لهذه المدرسة موجهة ، بالمقام الاول ، لحد الآن ، الى الكشف عن البنى المتماسكة والموحدة ، المنتظمة للكون الشامل الذي يشكل ، تبعا لكتابها ، مدلول كل نتاج أدبي ذي أهمية ، وقد قامت هذه الابحاث ، مؤخرا فقط ، كما قلنا ذلك أعلاه ، بأولى خطواتها نحو الرابطة البنيوية بين الكون (الادبي) والشكل الذي يعبر عنه .

ومع ذلك فان القطب الآخر للتوتر ، في كل هذا ، وهو التعدد والوفرة ، لم يتم القبول به الا كمعطى نستطيع أن نقول استنادا اليه ، على الاكثر ، انه يتشكل ، بخصوص النتاج الادبي ، من كثرة من الكائنات الفردية والحية الموجودة في أوضاع خاصة ، أو من صور فردية ، وهو شيء يمكننا من تمييز الادب عن الفلسفة التي تعبر عن نفس رؤى العالم على صعيد المفاهيم

العامة (فليس « الموت » هو ما في « فيدرا » ، ولا « الشر » هو ما في « فاوست » ، وانما هناك فقط فيدرا المحتضرة وشخصية مفيستوفيليس المتميزة . وعلى العكس من ذلك فليس ثمة شخصيات مفردة لا عند باسكال ولا عند هيغل ، وانما هناك فقط « الشر » و « الموت ») .

ومع ذلك فقد كنا نتصرف دائما ـ ونحن نتابع أبحاثنا في علم اجتماع الادب ـ وكأن وجود فيدرا أو مفيستوفيليس معطى لا تأثير لهذا العلم عليه ، بل وكأن الطابع الحي بهذا القدر او ذاك ، العياني والغنى ، لهذه الشخصيات لم يكن سوى وجه فردي تماما للابداع مرتبط ، في المقام الاول ، بالموهبة وبنفسية الكاتـــب .

وقد بدا لنا أن أفكار باختين ، كما تعرضها كريستيفا ، والصيغة التي تعطيها لها حين تطور مواقفها الخاصة بها والتي ربما كانت أكثر جذرية ، ـ بدا لنا أنها تفتح مجالا جديدا تماما ومكملا للبحث (14) ، السوسيولوجي حول الابـداع الادبـــي .

ومثلما ألححنا ، في دراساتنا العينية ، الحاحا يكاد يكون تاما على رؤية العالم ، وعلى تماسك العمل الادبي ووحدته ، تلح كريستيفا بالضبط ـ وهي تحدد هذا البعد من البنية الذهنية في دراستها ـ البرنامج له ، عن حق ، بأنه مرتبط بالعمل (15) ، وبالسلوك الجماعي وبالدوغمائية والقمع في آخر المطاف ـ تلح خاصة على طرح تلك للمناقشة ، وعلى ما يعارض الوحدة وما يمتلك ، تبعا لها (ونحن نعتقد أنها على صواب في هذه النقطة أيضا) بعدا نقديا وغير امتثالي . ويبدو لنا ، والحالة هذه ، أن كل أوجه النتاج الادبي التي تم الكشف عنها من طرف باختين وكريستيفا لا تتطابق الا مع قطب الوفرة والتعدد في التصور الكلاسيكي للقيمة الجمالية .

ان هذا يعني ، بحسبنا ، أن كريستيفا تظل أحادية الجانب حيـــن لا ترى في الابداع الثقافي ـ بالمقام الاول ، وحتى وان لم يكن ذلك بصورة مطلقة ـ سوى وظيفته الخاصة بالنزاع والتعدد (بـ « الحوار » المعارض لـ « المونولوغ » ، اذا استعملنا مصطلحاتها) ، الا ان ما وصفته لا يمثل بدوره بعدا حقيقيا لكل عمل أدبي مهم حقا . وفوق ذلك فان كريستيفـا ، وهي تشدد على الرابطة الموجودة بين رؤية العالم وبين الفكر المفهومـي المتماسك والدوغمائية ، قـد أثارت الانتباه ، ضمنيـا ، الى الطابـــع السوسيولوجي الخاص لا بهذه العناصر فقط ، وانما بما ترفضه أيضا ، بما تعترض عليه أو تدينــــه .

باضافة هذه التأملات الى الملاحظات التي طورناها الى الآن ، نصل الى أن **كل** الاعمال الادبية **تقريبا** تمتلك وظيفة نقدية جزئية ، في النطاق الذي تتوصل فيه أيضا ـ وهي تبدع كونا ثريا ومتعددا من الشخصيـات الفردية والمواقف الخاصة ، كونا ينظمه تماسك بنية ما ورؤية للعالم ـ

الى تجسيد الأوضاع التي تدينها وتقوم ـ لاجل جعل الشخصيات التي تجسدها عينية وحية ـ بالتعبير عن كل ما يمكن صياغته انسانيا لصالح موقفها وسلوكهـــا .

اي أن هذه الاعمال ، حتى وان كانت تعبر عن رؤية خاصة للعالم ، فانها قد سبقت ، وبفعل أسباب أدبية وجمالية ، الى أن تصوغ أيضا حدود هذه الرؤية والقيم الانسانية التي تنبغي التضحية بها لاجل الدفاع عنها .

وينجم عن ذلك أنه بامكاننا الذهاب ، على صعيد التحليل الادبي ، وبطبيعة الحال ، الى أبعد مما قمنا به لحد الآن ، وذلك بالكشف عن كل عناصر العمل المتعاكسة التي ينبغي على الرؤية المبنينة (بفتح الياء) تجاوزهاوتنظيمها . بعض هذه العناصر هي ذات طبيعة وجودية (انطولوجية) وخاصة الموت ، الذي يشكل عائقا مهما بالنسبة لكل رؤية للعالم من حيث هي محاولة لاضفاء **معنى على الحياة** ، وبعضها الآخر ذو طبيعة أحيائيـــة (بيولوجية) ، وخاصة الليبيدو ، مع كل مشاكل الكبت التي يدرسها التحليل النفسي ، الا أن ثمة أيضا عددا لا يمكن اهماله من العناصر ذات الطابع الاجتماعي والتاريخي ، لذلك فان بامكان علم الاجتماع أن يقدم ، من هذه الزاوية ، مساهمة مهمة باظهاره لماذا لم يختر الكاتب بالتحديد ، في وضعية تاريخية معينة ، من بين عدد كبير من التجسيدات الممكنة للاوضاع والمواقف المتعاكسة التي يدينها ، سوى بعض منها يحس به مهما علـــى نحـــو خـــاص .

ان الرؤية المنتظمة للمآسي الراسينية تدين ، جذريا ، ما دعوناه بـ « الوحوش » التي يسيطر عليها الهوى و « المهرجين » الذين هم على خطأ دائما بخصوص الواقع . الا انه سيكون كلامنا من نافل القول ان نحن ذكرنا بالقدر الذي يتجسد به واقع القيمة الانسانية لاورست ، أو هرميون ، أو أغريبين ، أو نيرون ، وبريتانيكوس او انتيوشوس ، او هيبوليت او تيسي في المأساة الراسينية ، وان نحن ذكرنا بالقدر الذي يعبر به نص راسين بطريقة محركة عن مطامحهم وآلامهـــم .

ان على كل هذا أن يكون موضوعا لتحاليل أدبية مفصلة . بيد أنــه يبدو لنا من الارجح انه ، اذا كان الهوى والسعي وراء السلطة السياسية يجدان في نتاج راسين تعبيرا أدبيا أقوى وأمتن من التعبير عن الفضيلة السلبية والعاجزة عن فهم الواقع ، فان تباين الحدة هذا في التعبير الادبي يعود الى الوقائع الاجتماعية والنفسية والفكرية للمجتمع الذي عاش فيـه راسين والى الوقائع الاجتماعية التي كانت الجماعة الجانسينية تعارضها .

وقد اشرنا في مكان سابق الى واقع الفئات الاجتماعية التي يتطابق معها هارباغون وجورج داندان وتارتوف والسيبست ودون جوان عنـــد موليير (وهي : البورجوازية وجمعية سان ساكرومان وتعزيم النســاك

والجانسينيين وارستقراطيي البلاط المغالون) ، أو التي يتطابق معها فاغنر في فاوست غوته (فكر عصر الانوار) .

ونقف بدراستنا عند هذا الحد . ومن البديهي أن هذه الفقرة الاخيرة لا تمتلك ، اللحظة ، سوى قيمة برنامج يتوقف تحقيقه على التطور الذي ستأخذه الابحاث السوسيولوجية المستندة الى الابداع الثقافي مستقبلا .

نقل النص من الفرنسية : مصطفى المسناوي

هـوامـش :

1) لذلك كان ديكارت مرغما على تقليص القطة الى آلة ، اي كان مرغما على ازالتها من حيث هي واقع خصوصي ، ولم يترك لها سارتر اي مكان في كتابه **«الوجود والعدم»** الذي لا يعرف سوى «الشيء ــ في ذاته» الهامد و «الشيء ــ لذاته» الواعي .

2) انظر : لوسيان غولدمان : **«الاله المختفي»** ، باريس ، غاليمار ، 1956 **«العلوم الانسانية والفلسفة»** ، باريس ، غونتيي ، 1966 ، **«ابحاث جدلية»** ، باريس ، غاليمار ، 1959 ، **«موضوع الابداع الثقافي»** ، بحث قدم في الندوة الدراسية الدولية الثانية لعلم اجتماع الادب ، 1965 .

3) لهذا السبب ، اساسا ، تطلب الامر في فرنسا ــ التي نشر فيها كتاب فرويد الشهير تحت عنوان **علم الاحلام** ــ سنوات عديدة قبل ان يفطن بعض المحللين النفسيين الى ان **(Deutung)** تعني «تأويل» ، واذا كان هذا العنوان لم يطرح في العمق ، ولزمن طويل ، اية مشكلة ، فذلك اساسا لانه كان يحظى بنفس مشروعية العنوان الاصلي . وفعلا ، فمن المستحيل فصل التأويل عن التفسير في التحاليل الفرويدية ، وكلاهما يستندان على اللاوعي .

(Trumdeutung)

4) لقد سبق انا القول بأن المسألة تكون اسهل في حالة النصوص الادبية ، **وذلك لاننا** نستطيع ، بفضل البنينة المتقدمة للمواضيع التي يدور حولها البحث ، وبفضل عدد المعطيات المحدود (كل النص ولا شيء غير النص) نستطيع ، ان لم يكن نظريا **فعمليا** على الاقل تعويض هذا المعيار الكيفي ، في اغلب الاحيان ، بمعيار **كمي** ، هو : **جزء ضخم بما فيه الكفاية من النص**

5) نحن نلح على هذه النقطة لانه حصل لنا مرارا ، ونحن نتناقش مع اختصاصيين في الادب ، ان رأيناهم يزعمون رفض التفسير والاكتفاء بالتأويل ، في حين ان افكارهم كانت في الواقع **تفسيرية مثلها في ذلك مثل** افكارنا . لقد كانوا يرفضون التفسير **السوسيولوجي** لصالح الاخذ بتفسير سيكولوجي كان قد اصبح ، ولطول الاخذ به ، مضمرا تقريبا .

والواقع ان تأويل عمل ما ــ وهنا يكمن مبدأ مهم على نحو خاص ــ ينبغي ان يشمل النص بأكمله على المستوى الحرفي ، ولا يحكم **على شرعية هذا التأويل ، فقط وعلى وجه الحصر ، الا بالنظر الى اهمية الجزء الذي نجح في استيعابه** . اما التفسير فعليه ان يأخذ تكوين النص بعين الاعتبار ، ولا يحكم عليه ، فقط وعلى وجه الحصر ، ألا من خلال امكانية اقامة علاقة متبادلة دقيقة ، على الاقل ، وعلاقة دالة ووظيفية ، ما امكن ، بين صيرورة رؤية للعالم ومكونات نص ما استنادا اليها من جهة ، وبين بعض الظواهر الموجودة خارج هذا الاخير من جهة ثانية .

ان الرأيين المسبقين الاكثر ذيوعا وخطورة بالنسبة للبحث هما : الاعتقاد بان على كل نص ان يكون «راشدا» اي مقبولا من طرف فكر الناقد ، من جهة ، ومن جهة أخرى : المطالبة بتفسير مطابق للافكار العامة التي يحملها الناقد او الفئة التي ينتمي اليها والتي يتبنى آراءها : فالمطلوب في هذه الحالة كما في تلك هو ان تكون الوقائع مطابقة لافكار الباحث بدل

ان ينم البحث ، على العكس من ذلك ، عن العقبات والمعطيات المباغتة التي تناقض ، ظاهرا ، الافكار التي يحملها .

6) على نفس النحو اضاف كاتب احد الاعمال ، المعروفة بقدر كاف ، عن باسكال ، وهو يستشهد باثبات هذا الاخير الذي تكون بحسبه «الاشياء صحيحة او خاطئة تبعا للجهة التي ننظر منها اليها» ــ اضاف متكلما ، كديكارتي مخلص ، ان باسكال لم يحسن التعبير بطبيعة الحال وانه كان يريد قول ان الاشياء «تبدو» صحيحة او خاطئة تبعاً للجهة التي ننظر منها اليها .

7) يشكل هذا الواقع في حد ذاته ، الشرط الابيستيمولوجي والنفسي الاجتماعي لهذا الخلود .

8) لنضف بخصوص هذه النقطة ان محاولة اولى شرعنا فيها حول مسرحية **«الزنوج»** لجان جيني قد مكنتنا من الاحاطة ــ بالنسبة للصفحات الاولى ، وبعيدا عن الفرضية الابتدائية حول بنية كون المسرحية ــ بسلسلة كاملة من العناصر الشكلية للنص . انظر ل. غولدمان : **البنى الذهنية والابداع الثقافي** ، منشورات انتروبوس ، باريس .

9) العائق الرئيسي الذي تعاني منه اغلب الدراسات عن باسكال ياتي ، بالاضافة الى اشياء اخرى ، من واقع ان كتاب هذه الاعمال ، وهم ينطلقون من تفسير سيكولوجي واضح او مضمر لم يتصوروا قط ان باسكال قد استطاع ان ينتقل ، في بضعة أشهر ، بل وربما في بضعة اسابيع ، من موقف فلسفي معين الى موقف آخر يعارضه قطعا ، وانه كان ، فوق ذلك ، اول من صاغ (كتابته) في الفكر الغربي بمنتهى الوضوح ، واول من قبل ، وكان ذلك امر بديهي ، بوجود قرابة ما بين **«القرويات»** و **«الخواطر»** .

وبما ان هذين النصين لم ولن يتحملا تفسيرا موحدا ، فان البحاث المذكورين كانوا مرغمين ، والحالة هذه ، على اللجوء الى كل انواع الطرق : فنجدهم يؤكدون على ان الامر يتعلق بمبالغة في الاسلوب ، او بنصوص كتبت لاجل الزنادقة ، او نصوص المتحدث فيها غير الزنادقة لا باسكال ، الخ ، وذلك لتفسير ان هذا الاخير كان يريد قول شيء ، او على الاقل كان يفكر في شيء ، هو غير ذاك الذي كتبه بالفعل . اما نحن فقد انطلقنا ، على عكس ذلك ، من مسعى مخالف ، فبدانا بملاحظة الطابع البالغ حده الاقصى من التماسك لكل من العملين ، معرفة كيف استطاع فرد ــ وان كان نابغة ــ ان ينتقل بسرعة مماثلة لتلك من موقف الى آخرمخالف ، بل ومعارض ، له ، الشيء الذي قادنا الى اكتشاف باركوس والجانسينية المتطرفة ، التي اضاءت لنا المسالة على حين بغتة .

وفعلا ، فقد وجد باسكال أمامه ، وهو منهمك في تحرير **«القرويات»** ، فكرا لاهوتيا واخلاقيا مشيدا يتمتع بقدر كبير من النفوذ في الوسط الجانسيني ينتقده ويرفض خاصة «قروياته» ، بحث كان عليه ان يتساءل لازيد من سنة عما اذا كان الحق معه او مع نقاده المتطرفين . وبذلك فان قراره بتغيير موقفه قد نضج شيئا فشيئا ، وليس ثمة شيء من العجب في تقبل ان مفكرا في سعة اطلاع باسكال ، تامل لزمن طويل في موقف وانتهى الى الانخراط فيه، يستطيع صياغة (قول مثل ذاك) دفعة واحدة ، بعد ذلك ، بمستوى اكثر جذرية وتماسكا من المستوى الذي وصل اليه منظروه الرئيسيون .

10) هذه العودة الى العلوم التي كانت سلوكا منطقيا تماما ، صدمت ، بطبيعة الحال ، الجانسينيين الآخرين الذين لم يقبلوا ، وهم متيقنون من الوجود غير المتناقض ظاهريا للاله، بالرهان ، ومن هنا نبعت الاسطورة الصبيانية حول الم الاسنان الذي أدى الى اكتشاف الدويليب (الروليت) .

11) يمكن لدراسة الاعمال الادبية الكبيرة ــ في النطاق الذي تتجه فيه هذه الاعمال نحو الجوهري من الواقع البشري لعصر ما ــ ان تقدم بدورها اشارت ثمينة عن التبنين السيكو ــ سوسيولوجي للاحداث . هكذا كان بمقدار موليير ، على ما يبدو لنا ، ان يرسم ويمسك بجانب اساسي من جوانب الواقع التاريخي حين فصل ، في **«تعزيم النساك»** ، بين السعي لتجميع البورجوازية في المقاومة ضد التحولات الاجتماعية حديثة العهد وضد الاخلاق الجديدة التي ولدتها هذه التحولات في البلاط خاصة ، وبين بعض تجمعات كبار النبلاء . وان محاولة اغواء اورغون محاولة اساسية في **«تارتوف»** كما ان عزم «دون جوان» على لعب دور الرجل الرحيم والناسك ليس سوى مبالغة ، ضمن مبالغات أخرى ، تتموضع على نفس الصعيد الذي يقف عليه ، مثلا ، الفجور ووضعه المستفز والمجاوز للحدود في مشهد المتسول .

12) انظر لوسيان غولدمان ، «مسرحية جينيه : محاولة لدراسة سوسيولوجية» ، **دفاتر رونو ـ بارو** ، نوفمبر 1966 .

13) لنحدد هنا اننا لسنا متفقين كليا مع مواقف كريستيفا ، وان الملاحظات التي سنعرضها في هذه الفقرة هي ملاحظات لم يتم تطويرها الا بمناسبة قراءة دراستها ، دون ان نكون متطابقة تماما مع ملاحظاتها .

14) تضيف كريستيفا ، وهي تقسم الاعمال الادبية الى اعمال احادية واعمال حوارية ، ان الاعمال الادبية التي يصنفها باختين على انها احادية الصوت تتضمن بدورها ، اذا كانت مشروعة أدبيا ، عنصرا حواريا ونقديا .

15) حيث اننا لا نعرف اللغة الروسية . ولم نتمكن من قراءة كتاب باختين ، فانه سيكون من الصعب بالنسبة لنا فصل افكاره بوضوح عن امتدادها لدى كريستيفا . لذلك سوف نستند في هذا المقال الى الموقف برمته ونلحقه بهذه الاخيرة .

---

* **لوسيان غولدمان** (بوخارست 1913 ـ باريس 1970) مفكر فرنسي دارت ابحاثه ، أساسا ، حول ما بأسماه بعلم اجتماع الادب وعلم اجتماع الفلسفة . تعتبر أعماله مكملة لاعمال الفليسوف والناقد المجري جيورجي لوكاتش (1885 ـ 1971) . نشر عددا من الدراسات الفلسفية والاجتماعية النقدية ، اهمها : « **الجماعة البشرية والكون عند كانط** » (1945) ، « **العلوم الانسانية والفلسفة** » (1952) ، « **الاله المختفي** » (1956) ، « **بحوث جدلية** » (1958) ، « **من اجل علم اجتماع روائي** » (1964) ، ثم « **الماركسية والعلوم الانسانية** » (1970) (وهو الذي نقلنا عنه النص المنشور اعلاه) .

انتقد في كتابه « **العلوم الانسانية والفلسفة** » ، علم الاجتماع كما هو عند كل من دوركايم وماكس فيبر اللذين تنقصهما ، بحسبه ، الموضوعية العلمية ، وذلك لانهما لا يعترفان **بالحتمية الاجتماعية** لكل فكر . كما قال ان أعمال كبار الكتاب والفلاسفة والفنانين تكون ممثلة للواقع كلما عبرت عن رؤية العالم المتطابقة مع اقصى قدر من **الوعي الممكن** لطبقة من الطبقـــات .

أما في كتابه « **الاله المختفي** » ـ وهو دراسة حول الرؤية المأساوية في « خواطر » باسكال وفي مسرحيات راسين ـ فقد سعى الى الاحاطة ، عينيا ، بالواقعي (أي بالنصوص المدروسة وبنيتها التصورية) والى استخلاص الكلية العقلية (الاجتماعية) التي جعلت هذا الواقعي ممكنا ، والى الاحاطة بالعلاقة المتبادلة والضرورية القائمة بين الابداع الفردي والحياة الاجتمـــاعيـــة .

وبذلك توصل الى أن « خواطر » باسكال ومآسي راسين ليست سوى تعبير عن (أو تمثيل لـ) الوضعية المأساوية التي تعيشها نبالة متفقة موزعة بين اصولها وبين ارتباطاتها البورجوازية ، وممزقة بين العقلانية وبين الايمان . وهو تعبير يتجلى في رفض العالم لدى الجانسينية وفي الرؤية المأساوية لدى كل من باسكال وراسين .

وحيث طبق غولدمان نفس المبادىء على الرواية المعاصرة في « بحوث جدلية » و « نحو علم اجتماع روائي » خلص الى ان تطور الرواية الفرنسية من اندري مالرو الى الان روب غرييه يعبر عن الانتقال من رؤية ميزت الراسمالية المتأزمة الى رؤية دالة تميز الراسمالية ، وقد دخلت عصر التنظيم ، وهي رؤية يمكن تتبعها في « الرواية الجديدة » من حيث هي أدب لا انساني ومضاد لكل فكر ولكل ثقافة . (روبير ـ لاروس ـ موسوعة العالم المعاصر « الفلسفة ») .

❋ **بليز باسكال** (1623 ـ 1662) ـ عالم وفيلسوف وكاتب فرنسي اشتهر كعالم أولا ، ثم كمفكر وفيلسوف ، توصل ، استنادا الى فرضيات توريشيلي ، الى قانون « توازن السوائل » ـ الذي يربط بين مستوى السوائل في الانابيب وكثافة هذه السوائل وبين الضغط الجوي ، داحضا بذلك الفكرة الميتافيزيقية القديمة عن « خوف الطبيعة من الفراغ » . كما وضع ـ بالاشتراك مع فرما ـ اسس النظرية الرياضية في الاحتمال .

أما في المجال الديني ـ الفلسفي فقد اصدر كتابين هما : « **الخواطــر** » ، و « **القــرويــات** » .

في الكتاب الاول « يحلل على معقولية الايمان على اساس أنه ليس ثمة أسس عقلية لا للايمان ولا لعدم الايمان ، وعلى ذلك لا يكون الايمان اقل معقولية من عدم الايمان ، ومـا

دام الامر كذلك فمن الاصوب ان نراهن على صحة الدين ، ما دامت هذه الخطة تتضمن الكسب اذا كان الدين صحيحا دونما خسارة فادحة اذا كان زائفا » .

اما « القرويات » فهو عبارة عن 18 رسالة جدالية دافع فيها عن الجانسينيين وهاجم اليسوعيين في تاويلهم للعفو الالهي .

(روبير – لاروس – الموسوعة الفلسفية المختصرة – سبل الانسانية « الانسان وفكره ») .

* **الجانسينية** : مذهب مسيحي يقوم على فكر اللاهوتي الهولندي **كورنيليوس جانسينيوس** (1585 – 1638) ، الذي اشتهر بكتابه « **اوغسطينوس** » المكتوب سنة 1628 والمنشور سنة 1630 . وهو كتاب سعى فيه الى احياء مذهب القديس اوغسطين حول العفو الالهي والقدر – بعد ان رققت الثيولوجيا اليسوعية من هذا المذهب ، واحلت محله حرية الاختيار وقدرات الانسان – محددا الحرية الانسانية انطلاقا من المبدأ القائل بأن العفو الالهي لا يحضى به سوى قلة من الكائنات منذ ولادتها ، ويرفض لآخرين . (روبير – لاروس) .

* **جان راسين** : شاعر وكاتب مسرحي فرنسي . تربى في دير بور روايال . اهم مسرحياته : **اندروماك** (1667) ، **بريطانيكوس** (1669) ، **بيرينيس** (1670) ، **باجازي** (1672) ، **ميتريدات** (1673) ، **ايفيجيني** (1674) ، **فيدرا** (1677) . ثم **استر** (1689) **واتالي** (1691) وهما مسرحيتان ذاتا طابع ديني . (روبير – لاروس) .

– **اندروماك** : مأساة مسرحية في 5 فصول ، مستلهمة من احدى مقاطع **الياذة فرجيل** . في المسرحية ، لم تستطع **اندروماك** – ارملة **هكتور** – انقاذ ابنها **استيناكس** من موت محقق الا بالزواج من **بيروس** ، ملك ابيير ، الذي كانت واقعة في أسره . وحين جاء **اورست** ، سفير الاغريق ، الى بلاط بيروس لاستلام الابن ، وقف حب **بيروس لاندروماك** **واورست لهرميون** ، خطيبة **بيروس** المهجورة ، عقبة امام رغبة الاغريق .

وستنحل العقدة باغتيال **اورست لبيروس** ، بوحي من **هرميون** ، وبانتحار **هرميون** وجنون **اورست** .

– **بريطانيكوس** : وهي مأساة مسرحية استوحى **راسين** موضوعها من تاسيت عن **نيرون واغريبين** .

وتقول المسرحية ان **اغريبين** (وهي الزوجة الثانية للامبراطور **كلود**) ، قتلت الامبراطور وتمكنت من ازاحة ولي عهده ، **بريطانيكوس** ، عن العرش واضعة محله ابنا لها من زواج اول ، هو **نيرون** ، الا أن ظنها ما لبث أن خاب في **نيرون** الذي اخذ يسعى لابعادها عن السلطة . فيسرت حب بريطانيكوس والاميرة الصغيرة **جوني** . لكن **نيرون** ، الذي اصبح مغرما **بجوني** ، قام بتسميم **بريطانيكوس** ، تساعده في ذلك **نرسيس** .

– **بيرينيس** – وهي مأساة مسرحية (مستلهمة من موضوع تاريخي حقيقي) تدور حول طرد الامبراطور **تيتوس** لحبيبته ، الملكة **بيرينيس** اليهودية ، التي اتى بها الى روما بعد حصار لبيت المقدس ، رغم حبه الشديد لها . وذلك خضوعا للعداء الذي واجه به الشعب الروماني مشروع زواجه . كما اضطر **انتيوشوس** ، وهو امير شرقي تربطه **ببيرينيس** حكاية حب تعس ، الى الابتعاد عنها بدوره ، يائسا من عجزه عن تحريك شعورها .

– **فيدرا** – وهي مأساة مسرحية في 5 فصول – مستوحاة من اعمال يوريبيد وسنيكا – تعلن **فيدرا** حبها **لهيبوليت** – ابن زوجها تيسي – في غياب هذا الاخير واعتباره في عداد المفقودين . الا أن هيبوليت كان يتبادل **واريسي** الحب ، كما كان ولاؤه لابيه لا مطعن عليه فيرفض هذا الحب . وفجأة يعود الملك ، فتتهم **فيدرا هيبوليت** لديه بأنه حاول اغتصابها عنوة . ثم تخاف من عواقب كذبتها فتفكر في الاعتراف بالحقيقة ، لكنها تعلم بحب هيبوليت واريسي ، فتدفع بها الغيرة الى مواصلة صمتها الذي سيؤدي الى موت **هيبوليت** ، بعد تخلي ابيه عنه لانتقام **نبتون** .

(تدور هذه المسرحية حول **القدر** ، مثلما كانت تراه وتبشر به تعاليم بور روايال – وبذلك تكون هذه المأساة قد اعادت ادخال مفهوم القدر الى الخشبة الفرنسية ، وهو نابض اساسي في المأساة الاغريقية) .

(لاروس – روبير) .

Opératoire	اجـرائـي
Structures mentales	البنـى الذهنيـة
Structures catégorielles	البنـى المقـولاتيـة
Structure globale	البنيـة الشاملـة
Genèse	التكـويـن
Vérification	التثبـت
Déccupage d'objet	تقطيع الموضوع
Shéma	الخطـاطـة
Etude immanente	الدراسة المحايثة
Significatif	ذو دلالـة
Sujet transindividuel	الذات المفارقة للافراد
Sociologie structuraliste génétique	علم الاجتماع البنيوي التكويني
Relations interhumaines	علاقات بين ـ انسانية
Méthodologique	المنـاهجـي
Constitutif	مكون (بكسر وتشديد الواو)
Unitaire	موحدة (بكسر وتشديد الحاء)
Issue intramondaine	مخرج داخل المجتمع
Univers imaginaire	الكون التخيلي
Noblesse de robe	النبالة المثقفـة
Statut	النظـام الاساسي
Conscience empirique	الوعي التجربي
Fonctionnel	الوظيفـي

الكتابة في الدرجة الصفـر

رولان بارت

انتصـار الكتابـة البورجوازيـة وانقطاعهـا

يوجد في أدب (1) ما قبل الكلاسيكية مظهر لتعدد الكتابات ، غير أن هذا التنوع يبدو أقل حجما فيما اذا طرحنا مشاكل اللغة بمصطلحات البنية وليس أبدا بمصطلحات الفن . فمن الناحية الجمالية يظهر القرن 16 ومستهل القرن 17 تضخما حرا بما فيه الكفاية في اللغات الادبية ، وذلك لان الناس كانوا مـا يزالون منهمكين في معرفة **بالطبيعة** وليس في التعبير عن الجوهر الانساني ، وعلى هذا الاساس فان الشكل المشترك بين كتابة رابليه **Rabelais** الموسوعية وكتابة كورناي المتحذلقة المتصنعة (2) ـ وحتى لا نشير الا الى اللحظات النوعية ـ لغة لم يصر التنميق فيها طقوسيا بعد ، ولكنها تكون في حد ذاتها وسيلة للبحث المطبق على كل امتداد العالم . الشيء الذي يعطي لهذه الكتابة الماقبل ـ كلاسيكية هيأة الفرق نفسها وسعادة حرية ما . أما بالنسبة للقاريء العصري فان انطباع التنوع يتقوى الى الحد الذى تظهر فيه اللغة وكأنها لا تزال تجرب بنيات غير قارة ، ولم تثبت بعد وبصفة نهائية روح تركيباتها وقواعد تنمية مفرداتها . ويمكن القول اذا اعتمدنا مرة ثانية على التفريق بين « اللسان » (3) و « الكتابة » ـ ان الادب الفرنسي لم يكن ـ حتى حوالي 1658 ـ قد تجاوز بعد اشكالية اللغة . ولهذا السبب بالضبط كان ما يزال يجهل الكتابة . والواقع انه يستحيل وجود أخلاقية للغة ما دامت هذه الاخيرة تتردد حتى في اختيار بنيتها . لن تظهر الكتابة الا في اللحظة التي تصير فيها اللغة ـ وقد اكتمل تكوينها على الصعيد الوطني ـ نوعا من السلبية ، أو أفقا يفصل بين ما هو ممنوع وما هو مباح ، دون أن تتساءل أبدا عن أصول أو مبررات هذا المحرم **Tabou** لقد خلص النحويون الكلاسيكيون ، ـ بابتداعهم العلة اللازمنية للغة ـ **الفرنسيين** من كل المشاكل اللغوية . فصارت هذه اللغة المصفاة والمشذبة ، كتابة ـ أي قيمة لغوية ـ

معطاة مباشرة وبفضل الظروف التاريخية نفسها ـ على أنها كونية .

ان تعدد « الانواع » واختلافها ، وحركة الاساليب داخل العقيدة **Dogme** الكلاسيكية هي معطيات جمالية وليست معطيات بنية . ولا يجب لا على هذه ولا على تلك أن توهمنا . حقيقة ان المجتمع الفرنسي قد توفرت له كتابة وحيدة أدواتية وتنميقية في نفس الوقت تصرف فيها طوال الفترة التي قامت فيها الايديولوجية البورجوازية بغزواتها وانتصاراتها . وهي كتابة أدواتية **Instrumentale** لان الشكل كان يفترض فيه أن يخدم المضمون كما تقوم المعادلة الجبرية بخدمة النشاط الفعلي والتجريبي . وهي كتابة تنميقية لان هذه الاداة كانت مزخرفة ومزينة بحوادث لا تمت بصلة الى وظيفتها ، وهي زيادة على ذلك مقترضة دون خجل من التقليد ، ومعنى ذلك ان هذه الكتابة البورجوازية عندما يعاد استعمالها من طرف كتاب مختلفي المشارب لا تثير أبدا أيتقزز من وراثتها ذلك انها ليست سوى تزيين سعيد يعتليـه نشاط الفكر . لقد عرف الكتاب الكلاسيكيون هم أيضا ـ ودون شك ـ اشكالية الشكل ، ولكن النقاش لم يدر أبدا حول تنوع ومعنى الكتابات ، واقل مـن ذلك حول بنية اللغة . وكانت البلاغة وحدها موضوعا للتساؤل والاتهام : أي نظام الحديث . وقد وقع التفكير فيه تبعا لغاية الاقناع . فتفرد الكتابة البورجوازية يقابله اذن تعدد البلاغات . وعلى العكس من ذلك فانه في اللحظة ذاتها التي لم تعد للبحوث البلاغية أهمية حوالي منتصف القرن 19 ، لم تبق الكتابة البورجوازية كونية ، وولدت الكتابات المعاصرة .

وبدهي أن هذه الكتابة الكلاسيكية هي كتابة طبقية . ان هذه الكتابة البورجوازية المولودة أثناء القرن 17 في حضن المجموعة التي تحيط مباشرة بالسلطة ، والمكونة بفعل ضربات القرارات الدوغمائية ، والمطهرة بسرعة من كل لاستعمالات والاساليب النحوية التي استطاعت ذاتية الانسان الشعبي . التلقائية انجازها وبلورتها ، والمعدة ، على العكس من ذلك ـ للقيام بعمل تعريفي ، قد قدمت أولا وقبل كل شيء ـ وبنفس الوقاحة والصلافة المعهودة التي اتسمت بها الانتصارات السياسية الاولى لهذه الطبقة ـ على أنها لغة طبقة اقلية متمتعة بالامتيازات . ويؤكد فوجلاس (4) **Vaugelas** سنة 1647 على أن الكتابة الكلاسيكية أمر واقع وليست مسالة حق . لان الوضوح كان لا يزال مقصورا على الاستعمال في البلاط فقط ، وعلى العكس من ذلك ففي سنة 1660 نجد اللغة الكلاسيكية ـ في نحو بورروبال **Port-Royal** مثلا ـ قد كسيت بخصائص كونية . وصار الوضوح قيمة . الواقع أن الوضوح خاصية بلاغية محضة ، فهو ليس ميزة لغوية عامة ممكنة في كل الازمنة والامكنة ، ولكنه فقط الملحق المثالي لحديث ما ، بل لهذا الحديث نفسه الخاضع لمقاصد الاقناع الدائمة ، ذلك أن بورجوازية العصور الملكية ، القبلية (بتسكين الباء) ، وبورجوازية الفترات التالية للثورة قد نميتا ـ وهما تستعملان الكتابة نفسها ـ

ميثولوجية جوهرانية عن الانسان الشيء الذي دفع الكتابة الكلاسيكية ـ وهي واحدة وكونية الى التخلي عن كل امتزاز لصالح استمرار ، حيث كانت كل جزيئة فيه **اختيارا** ، أي المحو الجذري لكل امكان لغوى . وعلى هذا الاساس فان السلطة السياسية ، ووثوقية **العقل** ووحدة اللغة الكلاسيكية ، أشكال لنفس الحركة التاريخيـــة .

لهذا ، فلا داعي بتاتا للاندهاش اذا ما وجدنا أن الثورة لم تغير اي شيء في الكتابة البورجوازية ، وبانه لا يوجد الا فرق بسيط جدا بين كتابة فينيلون (6) **Fénélon** وبين كتابة مريمـي **Mérimée** (6) . وذلـك لان الايديولوجية البرجوازية بقيت حتى سنة 1848 بمنجاة من التصدعات ، دون أن يزعزعها قطعا وقوع ثورة منحت البورجوازية السلطة السياسية والاجتماعية، ولم تمنحها السلطة الثقافية لانها كانت قد استولت عليها منذ أمد طويل . ولهذا لم يكن على الكتابة البورجوازية منذ لاكلوس (7) **Laclos** حتى ستاندال ، الا أن تستعيد انفاسها وتستمر فقط ، بعد العطلة القصيرة التي حدثت فيها تلك الاضطرابات . أما الثورة الرومنطيقية ـ وهي التـي ترتبط اسميا بعملية قلب وزعزعة الشكل ـ فانها قد حافظت بكل تعقل ورزانة على كتابة ايديولوجيتها ، وبقليل من التضحية التي أدت الى خلط في الانواع والكلمات تمكنت من الحفاظ والابقاء على ما هو جوهري في اللغة الكلاسيكية : أي الوسائلية ، وهي دون شك وسيلة يتاكد « حضورها » اكثر فاكثر (وخاصة عند شاطوبريان) لكنها في نهاية المطاف وسيلة مستعملة بدون هيبة ، وجاهلة لكل عزلة لغوية . ان هيجو وحده ، باستخراجه من الابعاد الحسية لزمانه ومكانه موضوعائية كلامية خاصة تستحيل قراءتها من خلال منظور تقليدي ، ولكن لا تمكن قراءتها الا بالرجوع الى الخلف **envers** الجميل الجميل والمدهش لوجودها الخاص ، (نقول) ان هيجو وحده استطاع بما لاسلوبه من ثقل واهمية أن يقوم بالضغط على الكتابة الكلاسيكية ويوصلها الى حافة الانفجار . وهكذا فان احتقار هيجو يضمن دائما نفس الخرافات الشكلية ، التي احتمت في ظلها باستمرار الكتابة الثامن عشرية ذاتها ، تلك الكتابة التي بقيت ـ وهي الشاهدة على البذخ والابهة البورجوازية ـ معيار الفرنسية الصحيحة . هذه اللغة المغلقة تماما ، والمعزولة عن المجتمع بفعل كل كثافة الخرافة الادبية ، هي من نوع الكتابة المقدسة التي يعاد استعمالها ، بلا مبالاة ، من طرف الكتاب الاشد اختلافا وتنوعا ، بصفتها قانونا صارما أو لـذة جشعة . انها خيمة هذه المعجزة الساحرة : **الادب الفرنسي** .

لكن السنوات الواقعة حوالي 1850 حملت معها تضافر ثلاث وقائـــع تاريخية جديدة ومهمة : انقلاب التسكان الاوروبي ، حلول الصناعة المعدنية محل صناعة النسيج أي ميلاد الراسمالية العصرية ، وانفصام المجتمع الفرنسي (وقد تسببت في ذلك أيام يونيه 48) الى ثلاث طبقات متعادية : أي القضاء

النهائي على أوهام الليبرالية . ورمت هذه الظروف بالبورجوازية في شرط تاريخي جديد . وحتى ذلك الحين كانت الايديولوجية البورجوازية هي التي تعطى بنفسها مقياس الكوني مالئة اياه دون احتجاج ان الكاتب البورجوازي الذي ليس أمامه أي (انسان) آخر لينظر اليه ، والذي هو وحده القاضي في مسألة شقاء الناس الآخرين ، لم يكن ممزقا بين شرطه الاجتماعي ورسالته الفكرية . ومن الآن فصاعدا لن تظهر هذه الايديولوجية نفسها الا كايديولوجية ضمن ايديولوجيات أخرى ممكنة ، ولان الكوني قد فلت من قبضتها فهي لن تستطيع أن تتجاوز نفسها الا اذا أدانتها ، ويصير الكاتب فريسة غموض ولبس ما لان وعيه لم يعد يغطي أبدا وضعه . هكذا تولدت مأساوية الادب .

حينئذ بالضبط بدأت الكتابات تتعدد . وصارت كل واحدة منها سواء المصنوعة (8) ، أو الشعبوية أو الحيادية او المتكلمة (بتشديد اللام وفتحها) تزعم انها الفعل الاولي الذي يتحمل الكاتب ، أو يبغض بواسطته وضعه البورجوازي . وتشكل كل واحدة منها محاولة للاجابة عن هذه الاشكالية الاورفيوسية للشكل العصري : الا وهي وجود كتاب بدون أدب . منذ مائة سنة رسم فلوبير ، مالارميه (١٥) ، رامبو ، والاخوان غونكور ، السرياليون ، كينو (9) Queneau سارتر وبلانشو اوكامي — ولا زالوا يرسمون — بعض سبل ادماج وتفجير أو أقلمة Naturalisation اللغة الادبية ، ولكن المجازفة ليست هي هذه المغامرة في الشكل او هذا النجاح في العمل البلاغي أو هذه الجرأة في المفردات . وكلما خط الكاتب تشكيلة أو مركبا من الكلمات الا وكان وجود الادب نفسه مطروحا للتساؤل ، وما تعطيه العصرانية للقراءة ، في تعدد وكثرة كتاباتها ، انما هو مأزق تاريخها الخاص .

حرفية الاسلوب (11)

« ان الشكل يكلف ثمنا باهضا » بهذا كان بول فاليري يجيب حينما يسأله الناس عن السبب في عدم نشره للدروس التي كان يلقيها بالكوليج دوفرانس ، ومع ذلك فقد كان الشكل يساوي تقريبا ثمن الفكر طوال حقبة بأكملها هي حقبة الكتابة البورجوازية المنتصرة . ولعل الكتاب كانوا يحرصون على اقتصادها وعلى تلميحها وايحائيتها ، الا أن الشكل كان يساوي ثمنا أقل ، خصوصا وان الكاتب كان يستعمل أداة تم تكوينها منذ زمان سابق ، أداة تتوارث أولياتها سالمة دون هوس بالجديد ، ولم يكن الشكل موضوع ملكية : أما كونية اللغة الكلاسيكية فتأتي من أن اللغة كانت ملكا جماعيا مشتركا . والفكر وحده كان مطبوعا بالغيرية . ويمكن القول بأن الشكل كانت له ، طوال هذه الفترة ، قيمة استعمالية .

وهكذا ، رأينا أنه بدأ يطرح على **الادب** ــ حوالي 1850 ــ مشكل التبرير وستشرع الكتابة في البحث عن حجج ، وذلك بالضبط لان ظلالا من الشك بدأت تخيم على استعمالها . وستقوم طبقة باكملها من الكتاب حريصة اشد الحرص على تحمل مسؤولية التقليد لتستعيض عن القيمة الاستعمالية للكتابة بقيمة ــ العمل الصنعة ، وستنقذ الكتابة بفضل الجهد العملي الذي يبذل فيها ، وليس بفضل وجهتها ومصيرها . حينئذ ، بدأت تتبلور صورة **Imagerie** الكاتب ــ الحرفي الذي يعتكف في مكان أسطوري ، كعامل في غرفته ، ويقوم بتقليص ونحت وتمليس ، وترصيع وتركيب شكله ، تماما كالصائغ الجواهري الذي يستخرج الفن من المادة ، قاضيا ساعات منتظمة كلها عزلة وجهد ، لانجاز عمله هذا : ان كتابا مثل كوتييه (11) **Gautier** الاستاذ المعجز **للآداب الرفيعة** وفلوبير (12) (وهو يصقل ويثقف جمله على غرار كرواسيه (13) **Croisset** وفاليري (داخل غرفته في الصباح الباكر) أو جيد **Gide** (واقفا أمام مقرأته وكأنه أمام منضدة العمل) يشكلون ما يشبه جمعية أو شركة **الآداب** الفرنسية : حيث يصير العمل المضني من أجل الشكل علامة وطابع الهيئة الحرفية . وتحل قيمة ــ الصنعة هذه الى حد ما محل قيمة ــ العبقرية . لقد كانوا يمزجون ادعاءهم بأنهم يكابدون كثيرا ولمدة طويلة جدا في صنع أشكالهم ، بنوع من الدلال والغنج ، بل انه يحدث أحيانا نوع من الحذلقة والتصنع في الايجاز (وعلى العموم فان معالجة وصنع مادة ما يعني الانتقاص منها) تتعارض تمام التعارض مع الحذلقة الباروكية (تلك التي نجدها عند كورناي مثلا) : احداهما تعبر عن معرفة **بالطبيعة** ، ترتب عنها توسع في اللغة ، أما الأخرى فقد ثبتت ، وهي تحاول انتاج أسلوب أدبي أرستقراطي ، شروط أزمة تاريخية ستنحل في اليوم الذي لن تصير فيه الغائية الجمالية كافية أبدا لتبرير هذه اللغة اللا تاريخية ، أي في اليوم الذي سياتي فيه **التاريخ** بانفصال جلي بين النزعة الاجتماعية للكاتب والاداة التي سلمها اليه **التقليد** .

لقد أسس فلوبير ، وباكبر قدر من النظام ، هذه الكتابة الحرفية **Artisanale** وقبله كانت الواقعة البورجوازية تنتظم في سلك الطريف المثير للاعجاب أو الغريب جدا . أما الايديولوجية البورجوازية فقد كانت تعطي مقياس الكوني ، وتستطيع ، طامحة في وجود انسان خالص ، أن تعتبر مرح وغبطة البرجوازي كفرجة لا تقدر ولا تقاس حتى بالنسبة اليها هي ذاتها . وفي نظر فلوبير كانت الحالة البورجوازية شرا وداء عضالا يحيق بالكاتب فلا يتمكن من معالجته الا اذا تحمله بصفاء ووضوح ــ الشيء الذي

بشكل أخص خصائص الاحساس المأساوي . وتتطلب هذه **الضرورة** التي يختص بهـا (فريديريك مـورو) و (ايما بوفـاري) ، و (بوفـار) و (بيكوشي) (I4) ـ ما داموا يجابهونها وجها لوجه ـ فنا يحمل هو الآخر ضرورة ، ومسلحا **بقانون** . لقد أسس فلوبير كتابة معيارية تتضمن ـ وهذه مفارقة ـ القواعد التقنية للمثير المهيج **Pathos** فهو من ناحية يؤلف حكايته من تتابعات من الماهيات ، ولا يؤلفها أبدا حسب نظام ظاهراتي (كما سيقوم بذلك بروست) ، فهو يثبت الازمنة الفعلية في استعمال تواضعي عرفي ، على غرار فن ينذر بسطحيته ، بحيث يجعلها تقوم بعملها مثلها مثل أدلة الادب ، وأنجز ايقاعا مكتوبا خلق نوعا من التعزيم والسحر الذي يؤثر ـ بعيدا عن مقاييس الفصاحة المنطوقة ـ في حاسة سادسة : أدبية محضة ، يختص بها منتجو ومستهلكو **الادب** . ثم ـ من ناحية أخرى ـ قانون **Code** الصنعة الادبية ، أو هذه المجموعة من التمارين المتعلقة بمناء وكد الكتابة والتي تعضد حكمة ـ اذا أردنا ـ وتعضد أيضا حزنا وصراحة ، ما دام الفن الفلوبيري يتقدم وهو يشير الى قناعه بأصبعه . واذا لـم يكن هـذا التقنين الغريغواري (I5) للغة الادبية يستهدف مصالحة الكاتب مع شرطه الكوني فهو على الاقل يهدف الى منحه وتحميله مسؤولية شكله ، الى أن يجعل من الكتابة التي سلمها له التاريخ ، **فنـا** ، أي تواضعا واضحا ، وميثاقا صادقا يمكن الانسان من اتخاذ موقف مألوف ، داخل طبيعة ما تزال متباينة ومتنافرة . فالكاتب يقدم للمجتمع فنا معلنا (بفتح اللام) صريحا ، وظاهرا في معاييره بالنسبة للجميع ، وفي مقابل ذلك يمكن للمجتمع أن يقبله ، مثل بودلير الذي يصر على ربط نثرية شعره الرائعة بكوتييه ، كما لو كان يربطها الى نوع من أوثان الشكل المصنوع ، يقع ، دون شك ، خـــارج ذرائعية النشاط البورجوازي ، ولكنه رغم ذلك مدمج في نظام من الاعمال المألوفة ، ومراقب من طرف مجتمع يتعرف فيه ، ليس على أحلامه ، ولكن على مناهجه . وبما أن الادب لا يمكن أن يهزم ويقهر انطلاقا من ذاته نفسها ، أفليس من الافضل قبوله جهارا . وبما أنه محكوم عليه بهذا السجن الادبي فانه يتحتم عليه أن ينجز فيه « عملا متقنا وجيدا » . وهكذا تكون ، فلبرة الكتابة تكفير وفدية الكتاب العامة ، سواء كان القليلو الالحـاح والتشدد ينساقون معها دون مشكل ، أو كان الاكثر صفاء من بينهم يعودون اليهـا كما لو كانوا يعودون الى التعرف على شرط قدري .

احدثت حرفية الاسلوب كتابة تحتية ، تفرعت عن فلوبير ولكنها تكيفت حسب مقاصد المدرسة الطبيعية ، ان هذه الكتابة التي مارسها موبسان ، وزولا ، ودوديه (16) ـ والتي يمكن أن نسميها بالكتابة الواقعية ـ تركيب لدلائل الادب الشكلية (الماضي البسيط ، الاسلوب غير المباشر ، الايقاع المكتوب) ولعلامات الواقعية التي ليست بأقل شكلية (قطع منقولة من اللغة الشعبية ، كلمات بليغة ولهاجيات الـخ ...) بحيث لا توجد أية كتابة أكثر تسطحا من هذه التي ادعت أنها تصور **الطبيعة** عن قرب وليس من شك في أن الفشل ليس واقعا فقط على مستوى الشكل ولكنه واقع أيضا على مستوى النظرية : فكما يوجد في جماليات الطبيعية تعارف عن الواقع توجد ايضا فبركة للكتابة . وتكمن المفارقة في ان احتقار المواضيع لم يؤد بتاتا الى تتقلص في الشكل . ان الكتابة الحيادية واقع متأخر ، اذ أنها لن تخترع الا بعد الواقعية بكثير من طرف كتاب مثل كامي ، وسيكون اختراعها نتيجة للبحث عن كتابة تكون في نهاية المطاف بريئة ، أكثر مما هو ناتج عن تاثيرات جمالية الالتجاء . ان الكتابة الواقعية بعيدة كل البعد عن أن تكون محايدة ، وانما هي على العكس من ذلك محملة بدلائل الفبركة الاكثر مشهدية .

وهكذا ، فان المدرسة الطبيعية لما كانت في حالة الانحدار والتخلي عن ضرورة **طبيعة** شفهية غريبة عن الواقع غرابة واضحة ، ودون أن تدعي ، رغم ذلك ، أنها عثرت على لغة **للطبيعة** الاجتماعية ـ كما سيفعل ذلك كينو ـ انتجت وبشكل مفارق فنا أواليا دل على المواضعة الادبية بتنباه كان لا يزال مجهولا حتى ذلك الوقت . ولقد هيأت الكتابة الفلوبيرية شيئا فشيئا نوعا من الافتتان والسحر ، حيث كان لا يزال من المكن أن يضيع الانسان في قراءة لفلوبير كما يضيع في طبيعة ملأى بأصوات ثانوية تقوم فيها الدلائل بدور الاقناع أكثر مما تعبر ، أما الكتابة الواقعية فهي غير قادرة بتاتا على الاقناع ، فقد حكم عليها فقط بأن تصف ، بمقتضى هذه العقيدة الثانوية المتحجرة التي تريد ألا يكون هناك شيء سوى شكل واحد فقط هو الامثل لـ « التعبير » عن واقع جامد كالشيء ، ليس للكاتب عليه من سلطة الا ما كان عن طريق فنه الذي يتمثل في تنسيق الادلـة .

لقد مارس هؤلاء الكتاب الذين لا أسلوب لهم ـ موبسان ، زولا ، ودوديه وأتباعهم ـ كتابة كانت بالنسبة اليهم ملجأ ومعرضا للعمليات الحرفية التي كانوا يعتقدون انهم قد أبعدوها عن جمالية غير فعالة بشكل محض . ويعرف الجميع تصريحات موبسان حول صنعة الشكل ، وكل الوسائل والطرق الساذجة التي استعملتها **المدرسة** ، والتي تحولت بفضلها

الجملة الطبيعية الى جملة سطحية مرصودة للشهادة على غائيتها الادبيــة المحضة ، ويعني هذا ، هنا ، المجهود العملي الذي بذل من أجلها . ومعروف أن نية الفن وقصده في أسلوبية موبسان ، مقصورة على التركيب ، أما المعجم فقد تحتم عليه قبل ذلك أن يبقى دون **الادب** . ان الكتابة الجيــدة ــ وهي منذ الآن الدليل الوحيد عن الواقعة الادبية ــ معناها ، بسذاجة ، تحويــــل مفعــول مــا مــن مكانــه ، ومنــح القيمــة لكلمــة ذا ، معتقدة أنها تحصل من هنا على ايقاع « تعبيري » . ولكن التعبيرية خرافة : انها ليست سوى عرفية التعبيرية .

كانت هذه الكتابة العرفية دائما محل اصطفاء وتفضيل من طرف النقد المدرسي الذي يقيس ثمن النص بحكم المجهود العلمي الذى بذل فيــه . الا أنه ليس هناك ما هو أكثر اثارة وجذبا للانظار من تجريب تنسيقات وتركيبات للمفاعيل مثل عامل يضع قطعة آلية دقيقة في مكانها المناسب . وما تندهش له وتعجب به المدرسة في كتابة موبسان أو دوديه ، انما هو في نهاية المطاف دليل أدبي مفصول عن مضمونه ، يطرح الادب **كمقولــة** ليست لها أية علاقة بلغات أخرى ، ويؤسس انطلاقا من هنا معقولية ووضوحا مثاليا للاشياء . وفيما بين بروليتاريا مفصولة ومطرودة من كل ثقافة وبين انتلجنسيا شرعت منذ مدة في وضع الادب نفسه موضع التساؤل ، سيجد الزبناء المتوسطون للمدارس الابتدائية والثانوية ــ أي البورجوازية الصغرى بصفة اجمالية ــ في الكتابة الفنية ــ الواقعية (التي سيكتب بها قسم كبير من القصص التجارية) الصورة الممتازة والمفضلة **لادب** يمتلك كل العلامات الساطعة والجلية لهويته . ولا تتمثل وظيفة الكاتب هنا في أن يبدع أكثر ، بقدر ما تكمن في اعطاء **أدب** يرى (بضم الياء) من بعيد .

استعملت هذه الكتابة البورجوازية ــ الصغيرة مرة أخرى من طرف الكتاب الشيوعيين وذلك لان المعايير الفنية للبروليتاريا لم تكن تستطيع لحد الآن أن تتميز وتختلف عن معايير البورجوازية الصغيرة (زد على ذلك أنها واقعة مطابقة للمذهب) ثم لان عقيدة الواقعية الاشتراكية نفسها تفرض، بجبرية ، كتابة عرفية مكلفة بتبليغ ، وبوضوح تام ، محتوى عاجز عــن فرض نفسه دون استعمال شكل يحدده ويتوحد به . ونفهم ، اذن ، المفارقة التي تقوم الكتابة الشيوعية وفقا لها بمضاعفة أدلة **الادب** الاكبر حجما ، وبالاستمرار دون تحفظ ــ مع أنها أبعد ما تكون عن قطع الصلة بشكل ، يمكن أن نقول بصفة مجملة انه شكل بورجوازي أساسا ونموذجي ، أو كان على الاقل كذلك في الماضي ــ في تحمل الهموم الشكلية لفن الكتابة البورجوازي

ـ الصغير (زد على ذلك أن انشاءات المدرسة الابتدائية اشاعته ورسخته لدى الجمهور الشيوعـي) .

لقد استعملت الواقعية الاشتراكية الفرنسية كتابة الواقعية البورجوازية مرة أخرى ، مؤلية (ممكننـة) ، بدون تحفظ ، كل أدلة الفن المتعمدة ، وهذه ، على سبيل المثال بعض الاسطر من رواية لغارودى « . . . الجذع منحن ، وهو متهالك برعونة على ملامس مرصصة الحروف (اللينوتيب) . . . عضلاته تترنم فرحا . . أصابعه ترقص ، خفيفة وقوية . . البخار المسمم بالاثمد . . جعل صدغيه يدقان ، وشرايينه تنبض بقوة ، وألهب قوته وغضبه ، وحماسه حتى صار أشد اضطراما » . ونرى هنا أن كل شي، معروض بصورة مجازية . وذلك لانه يجب اعلام القارئ، بثقل أن العمل « متقن الكتابة » (ويعني ذلك أن ما يستهلكه أدب) . وقطعا ليست هذه المجازات والاستعارات التي تلحق بكل فعل مقصود مزاج يحاول أن ينقل ويوصل خصوصية احساس ما ، وانما هي فقط علامة أدبية تحدد موضع اللغة ، مثلها تماما مثل البطاقة التي تخبر عن الثمـــن .

« الضرب على الآلة » « الدق » (عندما يتحدث عن الدم) أو « أن تكون سعيدا للمرة الاولى » حقا انها لغة واقعية ولكنها ليست لغة واقعانية ، ولكي يكون هناك أدب يجب أن يكتب : « ضرب برداءة » على مرصصة الحروف (اللينوتيب) « الشرايين تضرب بقوة » أو « لقد عانق أول دقيقة سعيدة في حياته » . اذن لا يمكن للكتابة الواقعية أن تؤدي الا الى التصنع أو الحذلقة . كتب غارودي : « بعد كل سطر ترفع دراع اللينوتيب النحيفـة قبضة من القوالب الحرفية المتراقصة » أو أيضا « توقظ كل تربيتة ولمسة من لمسات أصابعه جلبة فرحة في قوالب الحروف النحاسية التـي تتساقط في المنزلقات وكأنها شتاء من الايقاعات الحادة » . ان هذه الارغة Jargon الفنية هي أرغة كاثوس وماجدولين .

وبدهي أنه يجب أن نحسب للرداءة حسابها ونترك لها نصيبها . والرداءة طاغية جدا في كتابة غارودى ، أما عند أندريه ستيل Stil فاننا نعثر على وسائل وطرق أكثر كمونا واختفاء ، ولكنها لا تفلت رغم ذلك من قبضة قواعد الكتابة الفنية ـ الواقعية . ولا يدعي المجاز ، هنا ، أنه أكثر من روسمة تكاد تكون مندمجة في اللغة الواقعية ودالة Signalant على الادب دون عناء شديد : « صاف كماء الصخور » . « أياد مرققـــة parcheminées بالبرودة » الـخ . . . لقد طردت الحذلقة والتصنع من المعجم الى التركيب . وهكذا تولد التقطيع السطحي للمفاعيل ، كما هو ملاحظ عند موبسان الذي يفرض أدب (« بيد واحدة رفعت ركبتيهـــا المنطويتين ») . ولا تعرض هذه اللغة ، المشبعة عرفية وتواضعا ، الواقع الا محصورا بين مزدوجتين ، استعمال الكلمات الشعبوية والتعابير المهملة

ضمن تركيب أدبي محض . « حقا ، لقد ضجت الريح بغرابة » أو ما هو أحسن من ذلك « في غمرة الريح ، كانوا يرتدون قبعات أمامية ، وطاقيات مسطحة مزحزحة فوق العيون ، وينظرون الى بعضهم بعضا بقدر غير قليل من الفضول (والمألوف هو « بغير قليل » التي تعقب اسم الفاعل المطلق ، وهو استعمال مجهول تماما في لغة الحديث) . ويجب ، طبعا ، ان نستثني حالة آرغون ، لان ميراثه الادبي مختلف تمام الاختلاف ، لقد فضل آرغون أن يصبغ كتابته الواقعية بلون خفيف من ألوان القرن الثامن عشر، مازجا الى حد ما لاكلوس بـزولا .

ربما وجد في هذه الكتابة الرزينة التي يمارسها الثوريون الاحساس بالعجز عن ابداع كتابة منذ هذه اللحظة . وربما كان هناك أيضا ، أن الكتاب البورجوازيين وحدهم هم القادرون على الاحساس بتواطؤ الكتابة البورجوازية : ولقد كان انفجار اللغة الادبية واقعا مترتبا عن وعي وليس عن ثورة . والأكيد ان الايديولوجية الستالينية تفرض رعب كل اشكالية حتى وعلى الاخص اذا كانت ثورية : ومجمل الكلام أن الكتابة البورجوازية تعتبر أقل خطرا من محاكمتها الذاتية . وهكذا كان الكتاب الشيوعيون وحدهم مساندون باستماتة وثقة كتابة بورجوازية أدانها الكتاب البورجوازيون منذ مدة طويلة اي منذ اليوم الذي أحسوا فيه بأنها متواطئة ومتورطة في أضاليل ايديولوجيتهم الخاصة : أي منذ اليوم الذي صارت فيه الماركسية مبررة .

الكتـــابـــة والصمـــت

ان الكتابة الحرفية ، وهي موضوعة داخل الميراث البورجوازي ، لا تزعج اي نظام ، ويمتلك الكاتب ، وهو محروم من نضالات وصراعات أخرى ، شغفا ووجدا يكفي لتبريره وتاييده : الا وهو خلق الشكل ووضعه . واذا مـا تخلى عن تحرير لغة ادبية جديدة فانه يستطيع على الاقل أن يقوم بمزايداته على اللغة القديمة ، يحملها بنيات ومقاصد ، وحذلقات وتصنعا ، واشراقات ، وبكل ما هو مهجور وعتيق ، وان يخلق لغة خصبة وبائدة . وتعني هذه الكتابة التقليدية العظيمة : أي كتابة جيد وفاليري ومونترلان ، بل حتى بروطون نفسه ـ ان الشكل في ثقله وغلظته ، وزينته الجوخية الاستثنائية ليس سوى قيمة متسامية عن التاريخ ، بالشكل الذي يمكن أن تكونه لغة القسس الطقوسيـــــة .

لقد اعتقد كتاب آخرون انه يستحيل عليهم أن يعزموا (بتشديد وكسر الزاي) على هذه اللغة المقدسة دون أن يمزقوها ، وهكذا لغموا اللغة الادبية ، وفجروا في كل لحظة الصدفة أو القشرة المنبعثة ، قشرة الرواسم والعادات ، والماضي الشكلي للكاتب ، كما اعتقدوا ، وهم في خضم فوضى الاشكال ، ووسط صحراء الكلمات ، أنهم سيصلون الى شيء لا تاريخ له قطعا ويعثرون مرة أخرى على نضارة حالة جديدة للغة ، لكن هذه الاضطرابات والتشويشات لا تلبث ان تنتهي الى حفر أخاديدها الخاصة ، وقوانينها الخاصة ، ان **الاداب ـ الرفيعة** تهدد كل لغة لم تؤسس أصلا على قاعدة من الكلام الاجتماعي فقط . ولا يمكن لتحطيم اللغة وتفتيتها ، وهو يتوغل دائما الى الامام هربا من تركيبية ونحو الفوضى ، أن يؤدي الا الى صمت الكتابة . ان الاضطراب الخطي النهائي لدى رامبو (I7) أو حتى عند بعض السورياليين ـ الذين طواهم النسيان لهذا السبب بالضبط ـ هذا التدمير والتخريب الانقلابي للادب يعلمنا بأن اللغة ، بالنسبة لبعض الكتاب ، تتقوم في نهاية المطاف ، وهي أول وآخر منفذ للخرافة الادبية ، باعادة تركيب ما كان الكاتب يدعى أنه يهرب منه ، وبأنه لا توجد كتابة راسخة في ثوريتها ، وبأن كل صمت للشكل لا ينجو من التضليل والخداع الا عن طريق عى كامل . ويعبر ما لارميه ، وهو الى حد ما هاملت الكتابة ، جيدا عن هذه اللحظة التاريخية الدقيقة الهشة ، التي لا تتقوى فيها اللغة الادبية ولا تتماسك الا لتتغنى بضرورة موتها . ويريد الاضطراب الخطي الطباعي عند مالارميه أن يخلق حول الكلمات التي قلت كثافتها ، منطقة خالية لا يرن فيها أبدا ـ لحسن الحظ ـ الكلام الذي تحرر من تناسقاته الاجتماعية والمذنبة . ان اللفظة ـ وهي مفصومة عن غلاف الرواسم المألوفة ، وعن ردود فعل الكاتب التقنية ـ لا تتحمل قطعا في هذه الحالة أية مسؤولية عن السياقات الممكنة كلها ، انها تقترب من فعل سريع ، فريد ، يؤكد صممه عزلة ، اذن فهو يؤكد براءة . لهذا الفن بنية الانتحار نفسها : فالصمت يشكل فيه زمنا شعريا متناسقا يحصر الكلمة بين طبقتين فيضغط عليها حتى تنفجر فتكون أقل شبها بشظية كتابة مرموزة منها بضوء ، وفراغ ، وموت ، وحرية . (ومعروف ما لموريس بلانشو **M. Blanchot** من فضل على هذه الفرضية القائلة بأن ملارميه قاتل للغة) . هذه اللغة الملارمية ، هي أورفيوس الذي لا يستطيع انقاذ ما يحبه الا بالتخلي عنه ، ولكنه مع ذلك يلتفت اليه أحيانا ، انها **الادب** وقد جيء به حتى أبواب أرض الميعاد ، اي ابواب عالم بلا ادب ، والذى يجب على الكتاب رغم ذلك أن يمحضوه الشهادة .

وهذا حل آخر ، فيما يخص نفس المجهود المبذول من أجل تخليص اللغة الادبية : وهو خلق كتابة بيضاء متحررة من كل عبودية يفرضها نظام لغوي مرسوم ومحدد . ولعل مقارنة نقترضها من اللسانيات تستطيع أن تحدد وتوضح لنا هذا الواقع الجديد : معروف أن بعض اللغويين يثبتون بين طرفي القطبية (المفرد ـ الجمع ، الماضي ـ الحاضر) وجود طرف ثالث ، طرف حيادي أو الطرف الصفر ، وكذلك تبدو لهم الصيغة الاشارية للفعل **l'indicatif** الموجودة بين الصيغة الفعلية الدالة على الحيرة أو الاحتمال . . **Subjonctif** وبين الامر ، كشكل لا صيغة له . ومع مراعاة كل النسب والفروق فان الكتابة في الدرجة ـ الصفر هـي في الواقع كتابة اشاريـة **Indicative** ـ أو اذا أردنا ـ لا صيغية ، بل يصح تمام الصحة القول بأنها كتابة صحفية، وذلك بالضبط لان الصحافة لا تنمي صيغ التمني والامر (يعني الصيغ المؤثرة) . وتحتل الكتابة الجديدة الحيادية مكانها بين هذه الصرخات والاحكام دون أن تساهم في أية واحدة منها ، لانها مكونة أساسا من غيابها .

لكنه غياب تام لا يترتب عنه أي ملجأ ولا أي سر ، فلا يمكن اذن القول بأنها كتابة باردة غير متاثرة ، انها على الاصح كتابة بريئة . ويتعلـق الامر هنا بتجاوز الادب ، وذلك بالركون الى نوع من أنواع اللغات القاعدية يكون في نفس الوقت بعيدا عن اللغات الحية وعن اللغة الادبية بالمعنى الدقيق .

ان هذا الكلام الشفاف الذي دشنه غريب كامي ينجز أسلوبا للغياب يكاد يكون غيابا مثاليا للاسلوب، حينئذ تتقلص الكتابة حتىتصير نوعا من الصيغة السلبية التي تنهار فيها الصفات الاجتماعية أو الخرافية اللغوية ، لصالح حالة يكون فيها الشكل حياديا أو جامدا . وهكذا يحتفظ الفكر بمسؤوليته كاملة ، دون أن يستتر أو يتغلق ثانية بالتزام ثانوي بالشكل ، ضمـن **تاريخ** لا ينتمي اليه . واذا كانت كتابة فلوبير تتضمن **قانونا** ، وكتابـة ملارميه تفترض صمتا ، واذا كانت كتابات أخرى : كتابة بروست ، سيلين ، كينو ، وبريفير (18) تنبني ، كل واحدة بطريقتها الخاصة ، على أساس وجود طبيعة اجتماعية ، واذا كانت هذه الكتابات يترتب عنها تعتيم فـي الشكل ، وتستلزم اشكالية اللغة والمجتمع ، وتحدد الكلام وكأنه شيء تجب **معالجته من طرف صانع حرفي ، أو ساحر** ، أو ناسخ **مخطوطات** ، وليس من طرف مثقف فان الكتابة الحيادية تعثر في الواقع ، مرة أخرى على الشرط الاولى للكتابة الكلاسيكية ألا وهو : الادواتية . الا أن الاداة الشكلية هذه المرة ، ليست بمسخرة بتاتا لخدمة أيديولوجية منتصرة ، ولكنها نمط وضعية يعيشها الكاتب ، انها الطريقة التي يحقق بها الصمت وجوده . وهي تفقد عن طيب خاطر كل استعانة أو لجوء الى الاناقة أو الى المحسنات ، لان هذين البعدين يدخلان الزمن من جديد في الكتابة ، أي قوة متفرعة حاملة **للتاريخ** .

واذا كانت الكتابة فعلا محايدة ، وعوض أن تكون اللغة فعلا مربكا ومعيقا ،

وغير مروض (بفتح الواو) ، تتوصل الى حالة معادلة (بفتح الدال) فالادب مهزوم اذن ، والاشكالية الانسانية مستكشفة ومسلمة بدون لون ، والكاتب يبقى الى الابد انسانا شريفا نزيها . لا يوجد لسوء الحظ ما هو أكثر خيانة من كتابة بيضاء ، فالآليات تتهيأ وتتبلور في المكان نفسه الذي توجد فيه حرية أولا . وتضغط شبكة من الاشكال المتصلبة أكثر فأكثر على الطراوة والصفاء الاول للحديث ، وتنبعث ثانية ، عوض اللغة غير المحددة ، كتابة . ويصير الكاتب ـ أثناء انضمامه الى الكلاسيكي ـ تابعا لابداعه الاولى فيجعل المجتمع من كتابته طريقة ويرسله سجينا لخرافاته الشكلية الخاصة بـــــه .

الكتـــابـــة والكـــلام

منذ ما ينيف على المائة سنة تقريبا ، كان الكتاب يجهلون عموما ، وجود طرق متعددة ومختلفة جدا للتكلم بالفرنسية . وحوالي سنة 1830 ، في الوقت الذي كانتفيه البورجوازية طفلة مدللة تتلهى بكل ما يوجد في حدود مساحتها الخاصة ، اي في تلك الحصة الضيقة من المجتمع التـــي تمنحها للبوهيميين ، وحراس العمارات واللصوص ليقتسموها ، بـــدأ الكتاب يدمجون في اللغة الادبية بالمعنى الدقيق القطع المجلوبة والمقترضـة من اللغات الدونية شريطة ان تكون شاذة (والتي لولا صفة الشذوذ هذه لشكلت خطرا) . وكانت هذه الرطانات الجذابة والمثيرة تزخرف الادب دون أن تهدد بنيته . وكان بالزاك ، و (ســـي) **Süe** ومونيي **Monnier** وهوجو يجدون لذة في تصويب وترسيم بعض الاشكال الشديدة الغرابـة والشـذوذ في النطـق والمفـردات : مثـل لهـجـة اللصـوص الخـاصــة لهجة الفلاحين **Patois** الرطانة الالمانية ، ولغة البوابين . ولم تكن هذه اللغة الاجتماعية ، التي هي نوع من اللباس المسرحي المعلق على جوهر ، لتلزم قطعا كلية المتكلم بها ، فتابعت الاهواء والانفعالات عملها من فوق الكـــلام .

ربما كان يجب ان ننتظر بروست لكي يمزج الكاتب تمام المزج بين بعض الناس ولغتهم ، والا يقدم مخلوقاته الا تحت الانواع المحضة : والحجم المكثف والملون (بالفتح) لكلامهم . في حين ان مخلوقات بالزاك مثلا، يمكن تقليصها بسهولة الى علاقات القوى في المجتمع الذي يشكلون فيه مـا يشبه المستبدلات الجبرية ، اما الشخصية البروستية فهي تتكثف وتتركز في ظلال وكثافة لغة خاصة ، وعلى هذا المستوى يندمج وينتظم بشكــل واقعي كل وضعها التاريخي : مهنته ، طبقته ثروته ، وراثته ، وبيولوجيته

هكذا بدا الادب يعرف المجتمع كطبيعة يمكنه دون شك أن يعيد انتـــاج ظواهرها . وأثناء هذه اللحظات التي كان الكاتب يتابع فيها اللغات المتكلمة (بالفتح) والمستعملة في الواقع ، لا لكونها جذابة ومثيرة ولكن بصفتها أشياء جوهرية تستنفذ وتستوفي كل محتوى المجتمع ، اتخذت الكتابة كموضع لتفكيرها الكلام الحقيقي الذي يقوله الناس ، لم يبق الادب عجرفة او ملجأ ، وبدأ يتحول الى فعل اخباري واضح كما لو كانّ يتحتم عليه أولا أن يدرك ويعلم تفصيلاتُ التباين الاجتماعي في نفس الوقت الذي يعيد فيه انتاجها ، وينكلف بتقديم تقرير مباشر ، سابق لكل رسالة Message أخرى ، عن وضعيـــة الناس المسجونين داخل أسوار لغة طبقتهـــم ، أو اقليمهـــم ، أو مهنتهم او ارثهم أو تاريخهـــم .

وعلى هذا الاساس فان اللغة الادبية المؤسسة على الكلام الاجتماعي لا تتخلص أبدا من مزية وصفية تحاصرها ، لان كونية لغة ما — في الحالة المجتمعية الراهنة ، واقع سماعي وليست واقعا نطقيا : فداخل معيار وطني كالفرنسية نجد لغات الحديث تتباين من فئة الى فئة ، كل انسان سجين لغته : وأول كلمة يتفوه بها ، خارج نطاق طبقته ، تدل عليـــه وتفضحـــه ، تحدده تمام التحديد وتعرضه مع كل تاريخه للعيان . فالانسان تقوم لغته بتقديمه مستسلما ، تخونه حقيقة شكلية تفلت ولا تخضع لاكاذيبه المهتمة أو الجريئة الخصبة . اذن فتنوع اللغات يعمل كضرورة ، ولهذا السبب بالضبط يؤسس فاجعـــــــة :

وهكذا انتهى الامر بتوطيد اللغة المتحدث بها ، والتي وقع تخيلها أولا ضمن التقليد الايمائي المتلهي للغريب والمثير للاعجاب ، الى التعبير عن مضمون التناقض الاجتماعي باكمله : فالكتابة — في اعمال سيلين مثلا — لا تخدم ، كديكور واقعي ناجح ، فكرا يكون موضوعا بجانب تصوير طبقـــة اجتماعية فرعية . وانما تمثل حقيقة انغماس الكاتب وغوصه في لزوجة كثافة الوضع الذي يصفه ، ويتعلق الامر من غير شك دائما بتعبير ، وفي هذه الحالة لا يكون الادب متجاوزا . ولكن يجب الاتفاق على أن ادراك لغـــة واقعية وفهمها يشكل بالنسبة للكاتب — من ضمن كل وسائل الوصـــف (لان الادب حتى الآن يريد لنفسه ان يكون ، على الاخص هكذا) — الفعل الادبي الاكثر انسانية . ان قسما بكامله من الادب المعاصر تعبره شذرات تدق قليلا أو كثيرا من هذا الحلم : حلم لغة ادبية تكون قد لحقت بطبيعية اللغات الاجتماعية . (ولكي لا نضرب الا مثلا حديثا ومعروفا يكفي تذكر الحوار الرواني عند سارتـــــر) . الا انه مهما كان حجم نجاح هـــــذه التصويرات فانها ليست قطعا سوى تقليد واعادات للانتاج ، فهي كالانغام

المؤطرة بالقاءات طويلة من كتابة كلها عرفية .

ولقد أراد كينو بالضبط أن يبين أن اسراء العدوى الكلامية في كل أجزاء الحديث المكتوب ممكنة ، كما أن اجتماعية اللغة عنده تتحكم وتقبض في نفس الوقت على كل طبقات الكتابة ومستوياتها من شكل خطي ، ومعجم وانسياب وهو أهم شيء رغم أنه أقل مشهدية والفاتا للانظار ، وبدمي أن كتابة كينو لا تقع خارج **الادب** ، لانها مستهلكة دائما من طرف فئة ضيقة من المجتمع . ولانها لا تحمل كونية ، ولكنها تتضمن فقط تجربة وتسلية . ولكن على الاقل فان هذه هي المرة الاولى التي لم تعد فيها الكتابة هي الادبية . فالادب مطرود ومبعد عن **الشكل** : لم يعد سوى مقولة ، **والادب** هو (الذي صار) سخرية ، ان اللغة هي التي تتشكل هنا التجربة العميقة . او على الاصح فان الادب قد آل ، صراحة ، الى اشكالية لغوية . والواقع أنه لا يمكن أن يكون الا هكذا .

ومن خلال ما سبق نرى المجال الممكن لانسية جديدة وهو يرتسم : اذ يحل محل الارتياب العام الذي أصاب اللغة على امتداد الادب المعاصر ، وئام ومصالحة بين كلمة الاديب وكلمة الناس . حينئذ فقط يستطيع الاديب أن يدعى أنه ملتزم تمام الالتزام . أي عندما توضع حريته الانشائية داخل شرط شفوي ، تنتهي حدوده بانتهاء حدود المجتمع وليس بانتهاء حدود عرف أو جمهور : والا فان الالتزام سيبقى دائما اسميا ، ويمكن له أن يتحمل خلاص الضمير ولكنه لن يؤسس حركة . ولانه لا يوجد فكر بدون لغة فان الشكل هو أول وآخر مطاف للمسؤولية الادبية . وبما أن المجتمع غير متصالح فيما بينه فان اللغة تنشيء ، وهي ضرورية وموجهة حتما ، للكاتب وضعا ممزقا .

أوطوبيا اللغة

ان تعدد الكتابات واقع معاصر يفرض على الكاتب اختيارا ، يجعل من الشكل سلوكا ، ويثير اخلاقية للكتابة . ومن الآن فصاعدا ينضاف الى كل الابعاد التي كانت ترسم الابداع الادبي عمق جديد هو الشكل ، مؤلفا وحده فقط نوعا من الاوالية الطفيلية للوظيفة الفكرية . ان الكتابة المعاصرة جسم عضوي حقيقي مستقل يتقوى وينمو حول الفعل الادبي ، ويزينه بقيمة غريبة عن قصده ، ويقحمه باستمرار في طرازين مزدوجين للوجود ، ويركب لمحتوى الكلمات علامات معتمة تحمل في ذاتها تاريخا ، وتواطؤا أو خلاصا ثانويين ، بحيث ينضم الى وضعية الفكر قدر أو مصير اضافي ، وهو قدر ومصير الشكل ، وغالبا ما يكون مخالفا لكنه دائما مربك ومرهق .

الا أن جبرية العلامة الادبية ـ التي تشل الكاتب فتجعله عاجزا عن أن يخط أية كلمة دون أن يتكلف التركيب الخاص للغة عتيقة بالية ، فوضوية او بالضبط في الوقت الذي يصير فيه الادب ، وهو يحطم أكثر فاكثر شرطه كاسطورة بورجوازية ، مطلوبا من طرف أعمال أو شهادات انسية أدمجت التاريخ ، أخيرا وبعد أمد طويل ، في صورتها عن الانسان . وكذلك لم تعد الاصناف الادبية القديمة ـ المفرغة في أحسن الاحوال من محتواها التقليدي الذي كان تعبيرا عن جوهر لا زمني للانسان ـ قادرة على التماسك والاستمرار الا باستنادها على شكل نوعي ، ونظام معجمي أو تركيبي . وبكلمة مجملة : اللغة : ان الكتابة هي التي تبتلع كل الهوية الادبية لكتاب ما . ولا يمكن أن تكون احدى روايات سارتر رواية بالفعل الا باخلاصها لاسلوب أو نبرة مسرودة **ton récité** وزيادة على كونه متقطعا ، فهو أسلوب وضعت مقاييسه اثناء تحولات جيولوجية بأكملها سابقة للرواية . والواقع أن كتابة السردي **Récitatif** هي التي تعيد ادماج مقولة **الاداب الرفيعة** في الرواية السارترية وليس مضمون هذا السرد . وأكثر من ذلك فان الكتابة المحكية هي التي تركب من جديد ـ حينما يحاول سارتر أن يحطم الزمن الروائي فيعدد ويشطـر سرده ليعبر عن الحضور الكلي للواقع (**في وقف التنفيذ**) ـ وفوق تزامن الاحداث ، **زمنا** واحدا ومتناسقا هو زمن **الراوي** الذى يتحدد صوتـه الخصوصي من طرف عوارض وأحداث يمكن التعرف عليها جيدا .

ويعوق هذا الصوت الخاص انكشاف **تاريخ** وحدة طفيلية ، ويمنح الرواية غموض ولبس شهادة من الممكن أن تكون مزيفة .

يتضح لنا مما سبق انه يستحيل كتابة رائعة ادبية معاصرة : فالكاتب موضوع بسبب كتابته في تناقض لا حل له . فاما أن يكون موضوع التصنيف منسجما بشكل ساذج مع تواضعات الشكل ، وفي هذه الحالة لا يستجيب الادب **لتاريخنا** الحاضر ويبقى اصم ، وكذلك تبقى **الاسطورة** الادبية غير متجاوزة ، واما ان لا يقر الكاتب بنضارة العالم الحاضر وحداثته الرحبة ولكنه لا يتوفر ـ من أجل التعرف عليه والاحاطة به ـ الا على لغة مشرقة وميتة ، يلاحظ الكاتب ـ عندما يجلس أمام ورقته البيضاء ، أثناء اختيار الكلمات التي يجب أن تدل صراحة على موقعه **في التاريخ** وتشهد بأنه يتحمل معطياته ـ تباينا ماساويا بين ما يعمل وبين ما يرى ، اذ يشكل العالم المدني تحت ناظريه الآن **طبيعة** حقيقية . وهذه **الطبيعة** تتكلم ، وتهيىء لغات حية غير أن الكاتب مطرود منها : وعلى العكس من ذلك ، يضع **التاريخ** بين أنامله اداة تزيينية ومتواطئة ، كتابة ورثها عن **تاريخ** سابق ومختلف ، ورغم أنه ليس بمسؤول عنها فانها وحدها التي يستطيع **أن يستعملها** . هكذا تولد

ماساوية الكتابة . وذلك لان الكاتب الواعي يتحتم عليه من الآن فصاعدا ان يصارع الادلة السلفية الجبارة القادرة على كل شيء والتي تفرض عليه **الادب** ـ من سحيق ماضيها الغريب ـ في شكل شعائر وطقوس وليـــس كمصالحـة ووئـــام .

وهكذا ، لا يخضع حل اشكالية الكتابة للكتابه ، الا في حالة التخلي عن الادب . ويقوم كل كاتب يولد بمحاكمة الادب في نفسه . غير أنه في حالة اذا ما أدانه فانه يمنحه دائما وقفا للتنفيذ يستعمله الادب في اعادة غزوه ، ومهما تفانى في ابداع لغة حرة فانها لا تلبث أن تعاد اليه مفبركة . ذلك لان البذخ لا يكون بريئا أبدا : ويتحتم عليه أن يستمر أساسا فـي استعمال هذه اللغة الثابتة والمنغلقة بسبب الاندفاع الهائل لكل الناس الذين لا يتكلمونها . فالكتابة اذن في مأزق ، وهو مأزق المجتمع نفسه . ان الكتاب يشعرون اليوم بذلك : فالبحث عن لا ـ أسلوب ، أو عن أسلوب شفوي ، عن درجة صفر ، أو عن درجة متكلمة (بتشديد وفتح اللام) للكتابة . . بالنسبة اليهم انما هو اجمالا استباق لحالة اجتماعية متناسقة بكيفية مطلقة ، والغالبية تعرف أنه لا يمكن أن تكون هناك لغة كونية خارج كونية العالم المدني الملموسة ، والتي ليست أبدا صوفية رواحانية أو اسمية .

ففي كل كتابة حاضرة اذن تسليم **Postulation** مزدوج : فهناك حركة انفصام وحركة حدوث وقدوم . بل ان هناك تصويرا لكل وضـع ثوري يتمثل غموضه الاساسي في ان الثورة يتحتم عليها أن تستقي صورة . ترغب في امتلاكه مما تريد أن تهدمه . وتحمل الكتابة الادبية ، مثلها مثل الفن العصري باكمله ، استيلاب **التاريخ** وحلم **التاريخ** : فهي كضرورة تشهد وتقر تمزق اللغات ، هذا التمزق الذي يستحيل فصله عن تمـــزق الطبقات : وكحرية ، فهي ضمير هذا التمزق ، بل هي المجهود الذي يريد أن يتجاوزه . انها تحت الخطى نحو لغة محلوم بها ـ وهي تحس باستمرار بكونها مذنبة عزلتها الخاصة ـ وهذا لا يمنع من ان تكون خيالا جشعـــا لسعـــادة الكلـمـــات ، وسيمثـــل صفـــاء هـــذه اللغـــة ونضـارتهـــا . بنوع من الاستباق المثالي ـ كمال عالم آدمي جديد ، لن تكون اللغة فيه مستلبة . ويؤسس تعدد الكتابات ادبا جديدا ـ في الحالة التـي لا يخترع فيها هذا الاخير لغته الا لكي يكون مشروعا : وهكذا يصير **الادب** أوطوبيا لغويـــة .

نقله الى العربية محمد البكري

هوامش وملاحظات المترجم :

1 ـ الكلمات التي وقع عليها التشديد في النص المعرب هي الكلمات المبدوءة في النص الاصلي بحرف كبير .

2 ـ الكتابة المتحذلقة او المتصنعة : **L'Ecriture précieuse**
ساد هذا النوع من الكتابة في القرن السابع عشر . والحذلقة او التصنع **La Préciosité** ميل الى المبالغة في التادب وتهذيب العواطف والعادات وتنميق الكلام والتفنن فيه مع تشذيب لغته ولاسيما في اللغة الادبية ، وقد سادت هذه النزعة بين افراد الطبقة الارستقراطية في فرنسا وتجلت بوضوح في الصالونات .

ـ **كورناي** : (1606 ـ 1648) شاعر ومسرحي اشتهر بمسرحيته « السيد » و « سينا » و « هوراس » . يعد مؤسس المسرح الكلاسيكي بفرنسا . يهتم بوصف طباع وسجايا ابطاله الذين يقودهم حب المجد وتحفزهم العواطف « النبيلة » . ابياته كثيفة ومركزة كانها الامثال

3 ـ اللسان **langue** ـ اللغة **langage** ـ الكلام **Parole**

4 ـ **Vaugelas** (1585 ـ 1650) بارون وسيد نبيل . نحوي فرنسي حاول أن يضبط قوانين « الاستعمال السليم » للغة الفرنسية ، في كتابه : « ملاحظات عن اللغة الفرنسية . (عن لاروس بتصرف) .
ولوميتر دو ساسي وغيرهما قد اسسوا مدارس صغيرة . وقد وضع هذا النحو لانسلو في كتابه

5 ـ نسبة الى دير (بور ـ رويال) حيث كان لانسلو **Lancelot (1695-1615)** « النحو العام والعقلاني » .

6 ـ فنيلون **Fénélon** : (1651 ـ 1715) كاتب واسقف فرنسي من مؤلفاته «تربية البنات» . و «الخرافات» و «مغامرات تليماك» (وهذا الاخير من اوائل الكتب التى ترجمت في فجر النهضة العربية الحديثة) ، وقد ضمنه انتقادات لحكم لويس الرابع عشر تسببت له في مضايقات ومتاعب . وادين كتابه « حكم القديسين » من طرف الكنيسة . يعتبر من العقول المتنورة التي بشرت بالقرن الثامن عشر .

6 ب ـ : مريمي **Mérimée** (1803 ـ 1870) اديب فرنسي اشتهر بكتابة القصص القصيرة (كولومبا) و (كارمن) رغم أنه كتب روايات تاريخية ، ترجم بعض المؤلفات الروسية . كان متين العلاقة بالقصر ونابليون الثالث . موضوعاته رومانطيقية نطبع كتاباته الوان الاقليمية والمحلية . تأثر في أسلوبه كثيرا بالكلاسيكيين سيما من حيث الايجاز والتكثيف .

7 ـ **Laclos** لاكلوس (كودرلوس) ضابط وكاتب ، اشهر كتاباته « العلاقات الخطيرة » . (1741 ـ 1803) .

8 ـ الموضوعاتية نسبة الى الموضوع : **thématique**

9 ـ **Queneau** : شاعر وكاتب فرنسي ولد سنة 1903 من مؤلفاته « زازي في الميترو » ، « احد الحياة » ، وله دواوين شعرية متعددة . كل نتاجه تأمل دائم وغريب في اللغة وربما توج كتاباته بـ « تمرينات اسلوبية » 1947 .

ـ **الاخوان غونكور** : « ادموند » و « جول » كاتبان من القرن التاسع عشر ينتميان الى المدرسة الطبيعية ، لهما دراسات عن « الفن في القرن الثامن عشر » وروايات . اشتهرا اساسا بيومياتهما : **« Le Journal »**

10 ـ **مالارميه** **Mallarmé** (1842 ـ 1898) كان ممزقا بين طلب العيش وبين الحلم الدائم « بحياة منعزلة في الشعر » . تاثر بالرومانطيقيين واعجب باشكال البرناسيين ، لكنه بعد كتابته لمسرحية **HERODIADE** تطور مفهومه للشعر فصار يحلم بعمل ادبي موصود لا يقتحمه « وحي الصدفة مهما كان عجيبا ومدهشا » ليواجه به العدم . كما كان يحلم بـ « الكتاب » الكوني الذي يجب أن يكون تركيبا لكل الفنون . أطلق النقاد عن فهم حسن او سيء على كتاباته مصطلح « الرمزية » .

11 ـ حرفية الاسلوب **Artisanat du style**

11 ب ـ **كوتييه** : **Gautier** شاعر فرنسي (1811 ـ 1882) تحمس جدا للرومانطيقية وانتهى به الامر الى اسلوب شعري غارق بالجماليات الشكلية **(Emaux et Camées)** له رواية « القبطان فراكاس » ومؤلفات نقدية .

12 ـ G. Flaubert فلوبير (1821 ـ 1880) من مؤلفاته « مدام بوفاري » و « سلامبو » ، كان يهتم بصنعة الاسلوب واتقانه ويريد ان يعطي صورة موضوعيـــة للواقع ، غير ان أسلوبه لم يتخلص من شوائب رومنطيقية ، وقد نترجم قولته التالية الشيء وقد نترجم قولته التالية الشيء

الكثير : « ان نكون جميعا وحوشا موشومين منذ سوفوكل ، فهذا جائز . ولكن هناك شيئا آخر في الفن غير استقامة الخطوط وصقل الاديم والسطوح . فتشكيلية الاسلوب ليست بأكثر رحابة من الفكرة بأكملها . . . اننا نمتلك اشياء كثيرة ولكننا لا نتوفر على قدر كاف من الاشكال . . . » (من « مقدمة لحياة الكاتب ») ؟

ـ P. Valéry فاليري (1871 ـ 1945) اتصل بملارميه عن طريـــق شاعر آخر أصدر أشعاره الاولى ودراستين ، ثم صمت عشرين عاما ، لكن النجاح الذي لاقى صدور أشعاره الاولى من جديد شجعه على معاودة لعبة الكتابة . هذه اللعبة التي كان يكرهها ربما تدللا . فنشر « Charmes » و « المقبرة البحرية » وغيرها ، وصـار عضـوا في الاكاديمية واستاذا للشعر في الكوليج دو فرانس .

13 ـ كرواسيه Croisset كاتب فرنسي (1877 ـ 1937) له مسرحية « كـــروم السيـــــد » .

14 ـ من شخصيات وابطال روايات فلوبير .

15 ـ الغريغواري : نسبة الى القديس البابا غريغوار الاول (القرن السابع) . الذي يوعز اليه تقنين الانشاد والغناء الدينيين ووضع طقوس دينية مشددة باسم الاصلاح .

16 ـ موبسان كاتب فرنسي (1850 ـ 1893) شجعه فولبير على الكتابة فكتب مجموعات من القصص والحكايات الواقعية التي فيها حياة الفلاحين النورمانديين ونماذج من البورجوازية الصغرى ، موضوعاته الاساسية هي المغامرات الغرامية والهوس الجنوني من مؤلفاتــه : (منزل تليي) و (هورلا) . . .

ـ دوديه : Dandet كاتب فرنسي له روايات مثل (سافو) واشتهر بقصصه القصيرة والحكايات مثل (حكايات الاثنين) كان على اتصال وثيق بالمدرســة الطبيعية ولكنه مع ذلك استطاع ان يمزج بين الفانتازيا والوصف الواقعي للحياة اليومية ، ان كتابة موبسان ودوديه وزولا وهيجو كانت هي الاكثر انتشارا في الكتب المدرسية حتى الخمسينات من هذا القـــرن .

ـ E. Zola ا. زولا : كاتب فرنسي 1890 ـ 1902 مؤسس المدرسة الطبيعية له روايات وكتابات نقدية ذائعة .

17 ـ A. Rimbaud عاش حياة مضطربة كلها مغامرات وتشرد بدأها فـي السادسة عشرة من عمره كتب خلالها أهم مقطوعاته الشعرية . كان صديقا لفولين . عمل مدة على ان يكون « متنبئا » لكي يصل الى الواقع الشعري من مؤلفاته « اشراقات » و « فصل في الجحيم » يعد من اكثر شعراء القرن 19 « معاصرة » .

18 ـ M. Proust (1871 ـ 1922) كاتب ومترجم وباحث . وتشكـل روايته : في البحث عن الزمن الضائع تطبيقا للفكرة القائلة بان هدف العمل الادبي هو العثور على العالم الخالد عالم التأمل العقلي والفن ، وذلك من اجل تجاوز جريان الحياة اليومية المبتـــذلـــــة .

ـ L. F. Celine كاتب فرنسي (1894 ـ 1961) من مؤلفاته « رحلـــة في نهاية اللّيل » و « الموت بالسلف » يمتاز بأسلوبه الدارجي المتفكك .

ـ Prévert شاعر فرنسي توفى مؤخرا عرف بأشعاره الشعبية مـــن

مجموعاته « اقوال » ، « مشاهد » الـــخ . . .

19 ـ E. Süe (1804 ـ 1857) كاتب فرنسي الـف روايـــات

طويلة يستهدف فيها اثارة العواطف الانسانية .

20 ـ Monnier (1799 ـ 1877) كاريكاتوري وكاتب فرنسي أبدع شخصية جان بريدهـوم كنموذج للبورجوازي الوقور الاحمـق ،

تعريف ومعجم المصطلحات

- اوالية : **Mécanisme**
- آلية : **Automatisme**
- فلبرة : **Flaubertisation**
- جمعية مهنية : **Corporation, Compagnonnage** رفاق المهنة الواحدة .
- انشائي : شعري **Poétique** دراسة الوظيفة اللغوية التي يصير بها انتاج لغوي ما فنا ، والدراسات الانشائية يمتزج فيها الدرس اللغوي وتحليل الادلة وتستمد كذلك من البلاغة .
- الاسلوب : **Style** اذا كان اللسان **langue** ، مجموعة من الكتابات السابقة يشترك فيها كل كتاب عصر ما . وهذا يعني انها مثل طبيعة تعبر بأكملها من خلال كلام الكاتب دون ان تعطيه رغم ذلك اي شكل بل انها لا تغذيه » (بارط) فان الاسلوب « يكاد يكمن في ما وراء الادب على شكل صور او معجم يولد من جسم وماضي الكاتب ليصير شيئا فشيئا آليات فن الكاتب » . والاسلوب لا يختار (بضم الياء) وانما يفرض نفسه .
- اما **الكتابة** فهي توجد « في ملتقى العمودي (وهو الاسلوب) والافقي (وهو اللسان) وتشكل « لحظة اختيار وحرية وتضامن تاريخي . ولها تاريخ هو تاريخ علاقاتها بالتاريخ . وهي ملائمة لمعيار موضوع نحو (بورروبال) ودليل انتماء الى طبقة » . ويرى المؤلف ان الكتابة قد مرت ، في فرنسا ، بثلاثة مراحل :
  1) المرحلة التي كانت فيها موضوعا لنظرة .
  2) المرحلة الثانية وقد صارت فيها موضوع عمل .
  3) اما المرحلة الثالثة فقد صارت فيها هدفا للقتل . وقد صارت الآن في مرحلة الغياب وهي مرحلة كتابات الدرجة الصفر او الكتابة الحيادية .
- الكتابة البيضاء **Ecriture blanche** أو الكتابة الشكلية وهي كتابة حيادية بدون مثال .
- الدال : **signifiant**
- الدليل والادلة : **signe (s)**
- **signaler** يدل ويشير . اذا كان الكاتب يعطي لكلمة **signifier** معنى التواصل فقط فانه يعطي لكلمة **signaler** معنى سيميولوجيا جنينيا (علم الادلة) وسيتضح ذلك اكثر في كتبه التي نشرها بعد هذا الكتاب وتعميقه لهذه المفاهيم وتطويره لها الب ضده « العلماء » البورجوازيين المكلفين في اطار العلوم الانسانية بدراسة الادلة وتعميقها لانه عرى ما في اللغة والادلة الاخرى من اخلاقيات وايديولوجيات .
- **langage réel** = لغة واقعية **langage réaliste** : لغة واقعانية .
- مصنوعة : **Travaillé** من الصنعة الادبية واتقان الاساليب حسب معايير معينة .

البنية ، الدليل ، اللعبة ، في حديث العلوم الانسانية

جاك ديريدا

لعل شيئا ما قد حدث في تاريخ مفهوم البنية ، ويمكن تسمية هذا الشيء « حدثا » ، لو لم تكن هذه الكلمة تجلب معها حمولة من المعنى . حمولة تتمثل وظيفة الضرورة البنيية - أو البنيوية (1) - بالضبط في اختزالها أو التشكك فيها ، ولنسمه ، رغم ذلك ، « حدثا » ، ولنستعمل هذه الكلمة ، بحذر وتحفظ ، بين مزدوجتين . فما هو هذا الحدث ؟ انه سيتخذ شكلا خارجيا كذلك الذي يكون **للقطيعة والتكرار** (2) .

وسيكون من السهل تبيان ان لمفهوم البنية ولكلمة بنية نفسها عمر **المجال المعرفي** (3) أي **مجال معرفة** العلم والفلسفة الغربيين ، وانهما يعمقان جذورهما في أرض اللغة العادية ، ومن عمق أرض هذه اللغة سيأخذهما **المجال المعرفي** ليعود بهما الى نفسه خلال نقل استعاري . ومع ذلك فان البنية ، أو على الاصح **الخاصية البنيوية للبنية** (4) قد وجدت نفسها دائما - وحتى وقوع الحدث الذي اريد ضبطه وتعيينه - محيدة مبطولة المفعول ومختزلة رغم انها كانت تباشر عملها باستمرار : وذلك بفعل حركة كمنت في اعطائها مركزا ، وفي اعادتها الى نقطة حضور والى أصل ثابت ، وكانت وظيفة هذه المركز تنحصر اساسا في العمل على أن يقوم مبدأ تنظيم البنية بانهاء ما يمكن أن نسميه بـ **لعبة** (5) البنية ، ولم يكن هذا المركز مقتصرا فقط في وظيفته ، على توجيه ، وتوازن وتنظيم البنية - اذ لا يمكن في الواقع التفكير في بنية غير منظمة . ان مركز بنية ما - وهو يوجه وينظم تماسك النسق - يسمح دون شك بلعبة العناصر داخل الشكل الكلي . وما تزال البنية المحرومة من أي مركز - حتى اليوم - تمثل اللامتصور واللامعقول نفســــه .

ورغم ذلك فالمركز أيضا يوقف اللعبة التي يفتتحها ويجعلها ممكنـة . وبوصفه مركزا فهو النقطة التي يستحيل فيها استبدال المضامين والعناصر والكلمات . ففي المركز يمنع تبادل أو تحويل العناصر (التي يمكن لها من جهة أخرى أن تكون بنيات مدرجة في بنية واحدة) أو على الاقل بقـي

ذلك ممنوعا بصفة دائمة (واستعمل هذه الكلمة عن قصد) . اذن لقد كان الاعتقاد الشائع باستمرار هوان المركز - وهو فريد حسب التعريف - يكون (بتشديد الواو وكسرها) في البنية هذا الذي لا يخضع للبنية . وهو نفسه يتحكم في البنية . لهذا - فالنسبة لفكر كلاسيكي عن البنية - يمكن أن يتم الحديث عن المركز ، ويشكل مفارق ، **داخل البنية وخارجها** . انه في مركز المجموعة ومع ذلك فان مركز المجموعة يوجد في موضع آخر ، لان المركز ليس تابعا لها . والمركز ليس هو المركز . ان مفهوم البنية الممركزة متماسك بشكل متناقض ، رغم أنه يمثل التماسك كله ، ويمثل وضع وشرط **المجال المعرفي** كفلسفة أو كعلم . وكما هي الحالة دائما فان التناسق الموجود داخل التناقض يعبر ، عن قوة الرغبة . ومفهوم البنية الممركزة هو في الواقع مفهوم لعبة **مؤسسة** (بفتح وتشديد السين الاولى) . ومكونة انطلاقا من ثبوت مؤسس (بكسر وتشديد السين الاولى) ، ويقين مطمئن يعتبر هو نفسه خارجا عن اللعبة . وانطلاقا من هذا اليقين يمكن التحكم في القلق الذي ينشأ دائما عن شكل من أشكال التورط في اللعبة ،والانشغال التام بها ، وعن حالة كحالة الشروع في اللعبة . وتاسيسا على ما نسميه اذن بالمركز وهو الذى يتقبل بلا مبالاة - وذلك بفعل مقدرته على ان يكون في الخارج بقدر ما هو في الداخل - أسماء الاصل والنهاية . آرش **arche** أو تيلوس **telos** نجد أن الاعادات والاستبدالات ، والتحويلات والتبادلات دائما **ماخوذة** ومحصورة داخل تاريخ المعنى - الذي يمكن دائما أن نوقظ أصله أو نحدس ونستبق نهايته في شكل الحضور ، أي تاريخ دون زيادة . ولهذا السبب بالضبط يمكننا القول بأن حركة كل حفرية (6) كحركة كل أخروية (7) متواطئة مع هذا الاختزال ، أي اختزال الخاصية البنيوية للبنية ، وتحاول دوما أن تفكر في هذا الاختزال انطلاقا من حضور مملوء ، وخارج عن اللعبة .

واذا كان الامر حقا على هذا الشكل وجب التفكير اذن في كل تاريخ مفهوم البنية - قبل القطيعة التي نتحدث عنها - في شكل سلسلة من الاستبدالات : استبدال مركز بمركز ، وفي شكل ترابط لتحديدات المركز ، ويتقبل هذا الاخير وبشكل منظم - اشكالا أو اسماء مختلفة . وسيكون حينئذ تاريخ الميتافيزيقيا - كتاريخ الغرب - تاريخا لهذه الاستعارات والكنايات . وسيكون الشكل الاصلي له هو تحدد الكائن **كحضور** ، بكل ما لهذه الكلمة من معان - واعتذر لكم عن كوني قليل التوضيح وكثير الايجاز ، والسبب أنني أريد أن أصل بسرعة الى الموضوع الرئيسي . ويمكن ان نوضح كيف أن كل أسماء الاساس والمبدأ أو المركز ، قد عينت دائما لا لا متغير حضور **(cussia, energia, telos arche, eidos)** (جوهر ، وجود ماهية ، ذات) ، **aletheria** ، المفارقية الوعي ، الله ، الانسان

الـــــــــخ . . .) .

يمكن أن يكون حدث القطيعة ، التمزق الذي أشرت اليه في البداية ، قد وقع في الوقت الذي ، من الممكن ، أن تكون بنينة البنية قد بدأت فيه تخضع الى الفكر ، أي بدأت تستعاد وتتكرر ، ولهذا قلت ان هذا التمزق كان اعادة بكل ما للكلمة من معان . ومنذ تلك اللحظة تحتم التفكير في القانون الذي يتحكم ، بشكل من الاشكال ، في رغبة المركز في تكوين البنية ، وفي عملية الاعناء (8) التي تنسق انتقالاته واستبدالاته لقانون الحضور المركزي ، غير أنه حضور لم يسبق له ان كان هو نفسه (مطابقا لذاته) بل كان دائما منفيا خارج نفسه في المستعاض به . ان البديل لا يستعاض به عن شيء سبق أن وجد قبله بشكل من الاشكال . ومنذ هذه اللحظة بدأ التفكير ـ دون شك ـ في عدم وجود مركز ، واستحالة التفكير فيه ضمن شكل ما يدعي حضوره ، وفي عدم وجود مكان طبيعي له . وفي أنه لم يكن مكانا ثابتا ومحددا ، وانما كان وظيفة ، بمعنى نوعا من اللامكان الذي نتلاعب فيه استبدالات الادلة الى ما لا نهاية . وهذه هي اللحظة التي تحتل فيها اللغة وتغزو الحقل الاشكالي الكوني ، وهي اللخظة التي يصير فيها الكل حديثا ، عند غياب مركز او أصل ، على شرط أن نتفاهم حول هذه الكلمة ، أي نظاما لا يمكن قطعا أن يكون فيه المدلول المركزي ، سواء كان أصليا أم صوريا ، حاضرا خارج نظام من التباينات . ان غياب مدلول متسام أو صوري يوسع الى ما لا نهاية مجال ولعبة الاعناء .

أين وكيف حدث هذا التحول في المركز كفكر لبنينة البنية ؟ قد يكون هناك شيء من السذاجة في الرجوع ـ من أجل تعيين هذا الحدوث ـ الى حدث أو مذهب أو اسم مؤلف . لان هذا الحدوث ينتمي دون شك الى عصر بأجمعه هو عصرنا ، لكنه سبق ان كان دائما يعلن عن نفسه ويعمل . واذا اردنا ، ولوعلى سبيل الاشارة ، أن نختار بعض « أسماء الاعلام » وأن نذكر اسماءمؤلفي الاحاديث ألتي وقع فيها هذا الحدوث بشكل أشد قربا من صياغته الاكثر راديكالية ، تحتم علينا بلا ريب أن نذكر النقد النيتشوي للميتافيزيقا ، ولمفاهيم الكينونة ، والحقيقة التي حلت محلها مفاهيم اللعب والتاويل والدليل (الدليل بدون حقيقة حاضرة) ، وأن نذكر النقد الفرويدي للشعور (الحضور لذاته) ، يعني نقد الوعي ، والذات ، والهوية في ذاتها (9) والاقتراب أو الملكية لذاتها ، وبشكل اكثر راديكالية تحطيم هايدجـــــر للميتافيزيقا ، وللاهوت الوجود ، ولتحديد الكائن كحضور . غير أن كل هذه الاحاديث المحطمة والهدامة وكل ما يشبهها محصورة فيما يشبه الدائرة ، وهي دائرة فريدة تصف شكل علاقة التاريخ بالميتافيزيقيا ، وتحطيـــم تاريخ هذه الاخيرة : **لا معنى بتاتا** للاستغناء عن المفاهيم الميتافيزيقية ، من أجل زلزلة الميتافيزيقا ، اننا لا نتوفر على أية لغة ـ ولا على أي نظم (10)

أو معجم ـ يمكن ان تكون غريبة عن هذا التاريخ ، كما لا يمكننا أن نصوغ أي اقتراح هدام ، لم يكن قد سبق أن تسلل الى شكل ، ومنطق ، او الى الفرضيات الضمنية لهذا الذي يريد ان يجادله ويعترض عليه . ولنضرب مثلا ، من ضمن أمثلة كثيرة غيره : تخلخل ميتافيزيقيا الحضور بفضل مفهوم **الدليل** ، غير انه انطلاقا من اللحظة التي نريد فيها ان نبين ـ وكما أشرت الى ذلك منذ قليل ـ بانه لا يوجد أي مدلول متسام وصوري أو ذي امتياز ، وبانه منذ الان لا يبقى لمجال أو لعبة الاعناء حد ، يتحتم علينا أن نرفض حتى مفهوم وكلمة دليل ، ولكن هذا ما لا نستطيع فعله ، لان دلالة « الدليل » قد فهمت دائما وحددت في اطار معناه كدليل ـ ل ، دال يحيل الى مدلول ، ودال مختلف عن مدلوله . واذا ما طمسنا الاختلاف الجذري بين الدال والمدلول رجب نبذ كلمة الدال نفسها كمفهوم ميتافيزيقي . وعندما يقول ليفي ستروس في مقدمة النيىء والمطبوخ بانه « حاول تجاوز تعارض المحسوس مع المعقول وهو يـ (ـتـ) موضع دفعة واحدة على مستوى الادلة » فان ضرورة هذه الحركة وقوتها وشرعيتها لا تستطيع أن تنسينا عجز الدليل في ذاته عن تجاوز هذا التعارض بين المحسوس والمعقول . انه محدد من طرف هذا التعارض : من جهة الى اخرى وعبر مجموع تاريخه . ولم يعش الا بفضله وبفضل نظامه . لكن لا يمكننا التخلص من مفهوم الدليل ، ولا نستطيع التخلي عن هذا التواطؤ الميتافيزيقي دون التخلي ، في نفس الوقت ، عن العمل النقدي الذي نقوده ضده ، ودون محو الاختلاف في تطابق المدلول مع ذاته ، وهو مدلول يختزل في ذاته داله أو يطرده ، ببساطة خارج ذاته ، وهو نفس الشيء في آخر المطاف . لانه توجد طريقتان غير متوافقتين لمحو الاختلاف بين الدال والمدلول : احداهما الطريقة الكلاسيكية التي تتمثل في اختزال أو تحويل اتجاه الدال : أي **اخضاعه** ، في النهاية ، الفكر ، والطريقة الثانية هي هذه التي نقودها ضد السابقة ، وتتمثل في وضع النسق الذي يعمل ضمنه الاختزال السابق ، موضع التساؤل : وقبل كل شيء تعارض المحسوس مع المعقول . وذلك لان المفارقة هي أن الاختزال الميتافيزيقي للدليل كان في حاجة الى التعارض الذي يختزله . ويقيم التعارض نسقا مع الاختزال . وما نقوله هنا عن الدليل يمكن أن يمتد لكي يشمل كل المفاهيم وكل جمل الميتافيزيقيا ، وعلى الخصوص الحديث عن « البنية » . غير أن هناك أشكالا متعددة للسقوط في هذه الدائرة . وكلها اشكال تكون ساذجة وتجريبية ومنهجية الى حد ما وقريبة من الصياغة : صياغة هذه الدائرة . وهذه الاختلافات هي التي تفسر تعدد الاحاديث الهدامة وانعدام الاتفاق بين القائمين بها . ولقد عمل مثلا كل من نيتشه وفرويد وهايدجر ضمن المفاهيم الموروثة عن الميتافيزيقيا ، غير أن كل اقتراض محدد يجلب اليه كل الميتافيزيقيا . لان هذه المفاهيم ليست بعناصر ولاذرات ، ولانها

مأخوذة ضمن نسق وتركيب . اذن فهذا هو الذي يمكن هؤلاء المحطمين من ان يهدموا بعضهم بعضا . ويمكن هايدجر مثلا من ان يتمعن في نيتشه بقدر كبير من الوضوح والتماسك ، وبأقل قدر من سوء النية والجهل ، كآخر ميتافيزيقي وآخر « أفلاطوني » . ونستطيع ان نتعاطى لهذا التمرين فيما يخص هايدجر نفسه وفرويد أو بعض الآخرين . وليس هناك اليوم من تمرين أكثر شيوعا منه .

فماذا اذن عن هذه الخطاطة الشكلية ، سيما حين نلتفت الى جانب ما يسمي بـ « العلوم الانسانية » ؟ ويحتل أحد تلك العلوم هنا مكانة ممتازة دون شك . انها الاثنولوجيا (علم السلالات) ، ويمكننا في الواقع أن نعتبر ان علم السلالات لم يستطع أن يولد كعلم الا في اللحظة التي استطاع أن يحدث فيها تحول في المركز : اي في اللحظة التي تمزقت فيها الثقافة الاوربية، وبالتالي تاريخ الميتافيزيقيا وتاريخ مفاهيمها ، ولانها طردت من مكانها فقد توجب عليها آنئذ الاقلاع عن اعتبار نفسها ثقافة مرجعية . وليست هذه اللحظة ـ قبل كل شيء ـ لحظة للحديث الفلسفي أو العلمي ، ولكنها أيضا لحظة سياسية واقتصادية وتقنية الخ . . . ويمكن القول بكل ثقة واطمئنان بأن لا عرضي ولا فجائي في ان يكون نقد العرقية (١١) ـ شرط علم السلالات ـ منهجيا وتاريخيا معاصرا لهدم تاريخ الميتافيزيقيا . وكلاهما ينتميان لعصر واحد ، وللعصر نفسه .

غير أن علم السلالات ، ككل علم ، يحدث في عنصر الحديث ، وهو قبل كل شيء علم حديث ، يستعمل ـ ولو على مضض ـ مفاهيم التقليد أو العادة . والنتيجة أنه سواء أراد عالم السلالات ام لم يرد ـ اذ لا يتعلق الامر بقرار من عنده ـ فانه يستقبل في حديثه مقدمات من العرقية ، في الوقت نفسه الذي يشجبها فيه . وهي ضرورة لا يمكن التغلب عليها وقهرها ، كما أنها ليست احتمالا تاريخيا ، ويجب تأمل كل مستتبعاتها ، ولكن اذا لم يستطع أي شخص أن يفلت منها ، واذا لم يكن اي شخص مسؤولا عن الاستسلام لها ولو بأقل قدر ممكن ، فهذا لا يعني أن لكل أشكال الانقياد والخضوع اليها نفس القدر من التلاؤم والفعالية . وربما كانت نوعية وخصوبة حديث ما تقاس بالصرامة والدقة النقدية التي وقع بها التفكير في هذه العلاقة بتاريخ الميتافيزيقيا وبالمفاهيم الموروثة . ويتعلق الامر هنا بعلاقة نقدية بلغة العلوم الانسانية ، وبمسؤولية نقدية للحديث . كما أن المقصود هنا هو وضع مشكل قانون حديث يفترض من الموروث المواد الضرورية لتحطيم هذا الموروث نفسه . ويجب أن يوضع هذا المشكل بشكل واضح ومنهجي والمشكل هنا مشكل **اقتصاد واستراتيجية** .

واذا تفحصنا الآن نصوص كلود ليفي - ستروس ، كمثال ، فليس فقط بسبب الامتياز المعطى اليوم لعلم السلالات من دون العلوم الانسانية الاخرى . وليس ذلك حتى لكون الامر يتعلق هنا بفكر له وزنه الثقيل الذي تنوء به وضعية النظرية المعاصرة . ولكن بالضبط لان اختيارا ما قد اعلن نفسه في عمل ليفي ستروس ولان مذهبا معينا قد تبلور فيه بشكل **جلي تقريبا** ، سواء فيما يخص هذا النقد للغة أو فيما يخص هذه اللغة النقدية في العلــوم الانسانيـــة .

لنتابع هذه الحركة في أعمال ليفي - ستروس وسنختار كخيط رابط من ضمن خيوط أخرى ، تعارض : الطبيعة / الثقافة . ورغم كل التجديدات والتمويهات والتجميلات التي حدثت لهذا التعارض فهو وراثي في الفلسفة . انه أقدم من أفلاطون وله على الاقل عمر السفسطائية . ولقد تعاقبت وتناوبت منذ تعارض **Physis/techne, Physis/Nomos** حتى وصلت الينا عن طريق سلسلة تاريخية كاملة تجعل « الطبيعة » في تعارض مع القانون والتاسيس ، ومع الفن ، ومع الصناعة ، ولكنه يضعها أيضا في تعارض مع الحرية ، والاعتباط ، والتاريخ ، والمجتمع ، والروح . . . الا أن ليفي ستروس ، منذ مقدمة كتابه الاول (**البنيات الاصلية للابوية**) نجده يعبر في نفس الوقت عن ضرورة استعمال هذا التعارض ، وعن استحالة اعتباره وتأكيده . وينطلق في البنيات من هذه البدهية أو هذا التعريف : **ما هو كوني** وتلقائي ينتمي الى الطبيعة ولا يكون خاضعا ولا تابعا لاية ثقافة خاصة أو أي معيار محدد . وعلــى العكس من ذلك ، ينتمي الى الثقافة كل ما هو خاضع وتابع لنسق مـــن المعايير المنظمة للمجتمع ، والقادرة اذن على التنوع من بنية اجتماعية الــى الاخرى . وهذان التعريفان من نمط تقليدي . لكن ليفي ستروس يلاقي منذ الصفحات الاولى من **البنيات** (12) - وهو الذي بدأ يشيع ويؤكد هذه المفاهيم - ما يسميه **بالفضيحة** : يعني شيئا لا يسمح ولا يتحمل بتاتا تعارض الطبيعة / الثقافة بالشكل الذي استلمت به ، ويبدو أنه يتطلب **في نفس الوقت** محمولات الطبيعة ومحمولات الثقافة . وهذه الفضيحة هي **منع الجماع المحرم** . ومنع الجماع المحرم كوني . وبهذا المعنى يمكن أن نقول انه طبيعي ، ولكنه أيضا تحريم ونظام معايير وممنوعات ، وبهذا المعنى الثاني) يجب أن نقول انه ثقافي . « لننقل اذن أن كل ما هو كوني عند الانسان تابع لنظام الطبيعة ، ومتصف بالتلقائية ، وان كل ما هو في حاجة لمعيار ينتمي الى الثقافة ، وينطوي على صفات النسبية والخصوصية . وهكذا نجد أنفسنا - اذن - متجابهين مع واقعة ، أو على الاصح ، مجموعة من الوقائع التي ليست ببعيدة عن الظهور بمظهر الفضيحة حسب التعريفات السابقة : لان منع الجماع المحرم - يمثل دون أدنى لبس ، ويشكل متماسك وموحد - الطابعين الذين تعرفنا فيهما على الصفات المتناقضة لنظاميــــن

خصوصيين : انه يشكل قانونا ، ولكنه قانون يمتلك وحده دون باقي القوانين الاجتماعية ، وفي الوقت نفسه طابع الكونية ، (ص 9) . وبديهي أنه لا فضيحة الا داخل نظام من المفاهيم يعتمد التباين بين الطبيعة والثقافة. ان ليفي ـ ستروس وهو يفتتح عمله على عامل منع الزواج المحرم يحتل النقطة التي يجد فيها هذا الاختلاف نفسه ممحوا أو موضوع نزاع . هذا الاختلاف الذي اعتبر دائما شيئا بديهيا. لانه منذ الوقت الذي يرفض فيه منع الجماع المحرم ان يكون موضوع تفكير في اطار تعارض الطبيعة / الثقافة ، لا نستطيع القول بانه واقعة فاضحة ، ونواة تعتيم داخل شبكة من المدلولات الشفافة ، انه ليس فضيحة نلاقيها ونتعرض اليها داخل حقل المفاهيم التقليدية ، ولكنه الشيء الذي ينجو من هذه المفاهيم ، ويسبقها يقينا ، ويكون بكل تأكيد كشرط امكانيتها . وربما أمكن القول بان كل المفهومية الفلسفية التي تقيم نظاما مع تعارض الطبيعة / الثقافة ، مصنوعة من اجل أن تترك في نطاق اللا مفكر فيه الشيء الذي يجعلها ممكنة . يعني أصل تحريم الجماع المحرم .

لقد عرض هذا المثال بسرعة ، وهو ليس الا مثالا من بين أمثلة أخرى كثيرة ، ولكنه يبين لنا أن اللغة تحمل في ذاتها ضرورة نقدها الخاص . غير ان هذا النقد يمكن أن يجري حسب نهجين ، وحسب « طريقتين » ، ففي الوقت الذي يبدأ فيه الاحساس بنهاية تعارض الطبيعة / الثقافة تثور فينا رغبة مساءلة تاريخ هذه المفاهيم بشكل منهجي وصارم . انها خطوة أولى . ولا يمكن ان يكون تساؤل منهجي وتاريخي كهذا لا عملا فيلولوجيـــــا (اشتقاقيا) ولا عملا فلسفيا بالمعنى التقليدي لهذه الكلمات ، وليس القلق والحيرة بسبب المفاهيم المؤسسة لتاريخ الفلسفة كله ، والعمل على تفكيكها أو ابطالها ، قياما يعمل الفيلولوجي او المؤرخ الكلاسيكي للفلسفة ، ولكن بدون شك ـ رغم المظهر الخارجي ـ الطريقة الاكثر جرأة من أجل التخطيط لخطوة خارج الفلسفة . ان الخروج « خارج الفلسفة » أشد صعوبة مما يتصور ـ عموما ـ هؤلاء الذين يعتقدون أنهم نقدوه منذ فترة طويلة وبيسر مبالغ فيه، وهم عموما غارقون في الميتافيزيقيا بمجموع النص الذي يدعون أنهم خلصوه منها .

اما الاختيار الآخر ـ واعتقد أنه يطابق بصورة افضل طريقة ليفي ـ ستروس ـ فانه ، لاجل تفادى ما في البادرة الاولى من عقم ، يتمثل ، ضمن نظام الاكتشاف التجريبي ، في المحافظة على كل هذه المفاهيم القديمة التي يعتبرها أدوات لا تزال نافعة ، مع ابطال وانتقاد حدودها وطاقاتها هنا أو هناك . ولا يمكن اعطاؤها بتاتا قيمة الحقيقة ، ولا أي مدلول صارم ودقيق لكننا مستعدون للتخلي عنها متى أتيحت فرصة لذلك ، وظهر أن هناك أدوات أخرى أكثر ملاءمة . وفي انتظار هذه الفرصة ، سنستغل فعاليتها

النسبية ، ونستخدمها في تحطيم الالة القديمة التي تنتمي اليها هذه المفاهيم وتكون أجزاءها . على هذه الشاكلة تنتقد لغة العلوم الانسانية نفسها . ويعتقد ليفي ـ ستروس أنه قادر على فصل **المنهج** عن **الحقيقة** ، ووسائل المنهج عن المدلولات الموضوعية التي تستهدفها . ويمكن أن نقول تقريبا أنها أولى تأكيدات ليفي ـ ستروس ، ولكنها على كل حال أولى كلمات **البنيات** :
« لقد بدانا نفهم أن التمييز بين حالة طبيعية وحالة اجتماعية (ونقول اليوم عن طيب خاطر : حالة طبيعية وحالة ثقافية) يقدم ، لانعدام مدلول تاريخي مقبول ، قيمة تبرر تمام التبرير استعمالها من طرف علم الاجتماع المعاصر ، كوسيلة منهجيـــة » .

وسيبقى ليفي ـ ستروس وفيا لهذا المقصد المزدوج دائما : الابقاء على هذا الذي ينتقد فيه قيمة الحقيقة ، والحفاظ عليه كوسيلة .

فمن جهة سيتابع في الواقع نزاعه وجداله لقيمة تعارض الطبيعـــة / الثقافة . وبعد أكثر من ثلاث عشرة سنة من **البنيات** نجد **الفكر المتوحش** يكون صدى أمينا للنص الذي قرأت منذ قليل : « ان التعارض بين الطبيعة والثقافة ، والذي سبق أن أكدنا عليه ، يبدو لنا أنه يعطي اليوم قيمـة نهاجية على الاخص . » وليست هذه القيمة النهاجية متأثرة بانعدام القيمة « الاونطولوجية » وهذا ما يمكن أن يقال لو لم نكن نحذر هنا من هذا المعنى : « الا تكفى اذابة انسانيات خاصة في انسانية عامة ، وهذه العملية الاولى تثير محاولات أخرى . . . تفرض على العلوم المحضة والطبيعية : اعـادة ادماج الثقافة في الطبيعة ، وأخيرا ادماج الحياة في مجموع الشروط الفيزيائية ـ الكيماوية » (ص : 327) .

ومن **جهة أخرى** ، يعرض ـ ودائما في **الفكر المتوحش** ـ تحت اســـم الترميق (13) ما يمكن أن نسميه بحديث هذا المنهج . يقول ليفي ستروس أن المرمق هو ذاك الذي يستعمل « الادوات المتوفرة » اي الوسائل والادوات التي وجدت مسبقا ، ولم توضع خصيصا للعملية التي نستعملها فيها ، وانما نحاول ان نكيفها ، بشكل من الاشكال ودون منهج ، حسب ما تتطلبه هذه العملية . غير اننا لن نتردد مطلقا في استبدالها كلما دعت الضرورة لذلك ، ولا في تجريب العديد منها دفعة واحدة ، ولو كان اصلها وشكلها متنافرين الـخ . . يوجد اذن في شكل الترميق نقد للغة . بل أن البعض استطاع ان يقول بان الترميق هو اللغة النقدية نفسها : وافكر الآن في نص ج جينيت **البنيوية والنقد الادبي** الذي نشر في **لارك** **l'Arc**) تكريما لليفـي ستروس ، والذي يقول فيه بان تحليل الترميق يمكن تطبيقه تقريبا حرفيا وكلمة كلمة ، على النقد وخصوصا « النقد الادبي » (أعيد نشر هذا النص في **Figures** دار لوســوى ص 145) .

واذا سمينا ترميقا ضرورة اقتراض المفاهيم من نص ينتمي الى موروث

يكثر أو يقل تماسكه ، أو مهدم . فانه يتحتم علينا القول بأن كل حديث هو مرمق (بضم الميم الاولى وكسر وتشديد الثانية) . أما المهندس الذي يعارض به ليفي ـ ستروس المرمق فيجب عليه أن ينشيء لغته بأكملها نظما ومعجما . وبهذا المعنى لا يكون المهندس الا خرافة : ذات تصير هي الاصل المطلق لحديثها الخاص الذي تبنيه « من أجزاء متشتتة » وتكون خالقة لكلمتها ، بل هي الكلمة نفسها . اذن ففكرة المهندس الذي يقطع الصلة بكل ترميق ، فكرة لاهوتية . ولان ليفي ـ ستروس قال لنا في موضع آخر بأن الترميق خرافي ـ شعري (14) فان كل شيء يدفعنا الى التأكيد على أن المهندس خرافة انتجها المرمق . ومنذ اللحظة التي نقلع فيها عن الاعتقاد في مهندس من هذا النوع وفي حديث منقطع الصلة بالتلقي (أو الارث) التاريخي، ومنذ اللحظة التي نقبل فيها (حقيقة) أن كل حديث منته هو مضطر الى ترميق ما ، وبأن المهندس أو العالم نوع من أنواع المرمقين ، حينئذ نجد فكرة الترميق نفسها تصير مهددة ، والاختلاف الذي تستقي منه معناها يتحلل هـو الاخـر .

وهكذ يبرز لنا الخيط الثاني الذي يجب ان يقودنا عبر ما يحاك هنـا .

لا يصف لنا ليفي ـ ستروس النشاط الترميقي كنشاط عقلي فقط ، بل كنشاط خرافي ـ شعري أيضا . كتب في **الفكر المتوحش** (ص 26) : « يمكن للتفكير الخرافي ـ مثله في ذلك مثل الترميق على المستوى التقني ـ أن يحصل على الصعيد العقلي على نتائج مدهشة وغير متوقعة . وعلى العكس من ذلك فاننا غالبا ما اشرنا الى الطابـع الخرافي ـ الشعرى للترميـق » .

غير ان افضل مجهودات ليفي ـ ستروس ، لا تنحصـر فقـط فيما اقترحه من علم بنيوي للخرافات وللنشاط الخرافي ، على الاخص في أحدث بحوثه . بل يظهر أيضا ، واقول في المرتبة الاولى تقريبا ، في القانون الذي سنه حينئذ لحديثه الخاص عن الخرافات ، لما سماه بـ « الخرافيات » . انها اللحظة التي ينعكس فيها ليفكر في نفسه ، وينتقد نفسه بنفسه . وبديهي أن هذه اللحظة أو المرحلة النقدية تثير اهتمام كل اللغات التي تقتسم مجال العلوم الانسانية . فماذا يقول ليفي ـ ستروس عن « خرافياته » ؟ وهنا بالضبط نجد المزية الخرافية ـ الشعرية للترميق . الواقع أن ما يبدو أكثر اغراء في هذا البحث النقدي عن قانون جديد للحديث ، هو التخلي الصريح عن كل رجوع الى **مركز** أو الى **ذات** ، أو الى **مرجع** ذي امتيازات ، الى أصل أو الى مبدأ أول مطلق . ويمكن تتبع موضوع هذه الازاحة عن المركز عبر **افتتاحية** كتابه الاخير عن **النيء والمطبوخ** كلها . ولن أقف هنا الا على بعض المعالـم :

1 ـ أولا وقبل كل شيء ، يعترف ليفي ـ ستروس بأن الخرافة البروروية Bororo التي يستعملها هنا كخرافة مرجعية، لا تستحق هذا الاسم ولا هذه المعالجة . ! انما هي تسمية خادعة وتطبيق مغالي فيه . لا تستحق هذه الخرافة ، مثلها مثل غيرها ، الامتياز المرجعي المسند اليها . « الواقع ، أن الخرافة البرورية التي سنطلق عليها من الان فصاعدا اسم « الخرافة المرجعية » ليست ـ كما سنحاول أن نوضح ذلك ـ شيئا آخر سوى تحويلا متقدما قليلا او كثيرا لخرافات اخرى نابعة سواء من نفس المجتمع أو من مجتمعات قريبة أو بعيدة . اذن فقد كان من المشروع أن نختار أي ممثل للجماعة كنقطة انطلاق . وتبعا لوجهة النظر هذه فان الخرافة المرجعية لا تستمد أهميتها من طابعها النوعي الا نموذجي ولكن ، على الاصح ، من موقعها غير المنتظم في حضن الجماعة » (ص 10) .

2 ـ ليس للاسطورة من وحدة أو مصدر مطلق ، ودائما تبقى البؤرة أو المصدر ظلالا او تقديرات وكمونات غير قابلة للامساك والتحقيق لانها ، أساسا ، منعدمة ـ الكل يبدأ بالبنية والتشكيل أو العلاقة ـ ولا يمكن للحديث الذي يدور حول هذه البنية اللا مركزية ، التي هي الاسطورة ، أن يكون له هو نفسه موضوع ومركز مطلقان ، ويجب عليه ـ حتى لا يعدم شكل وحركة الاسطورة ـ أن يتلافى هذا العنف الذي يتلخص في مركزة لغة تقوم بوصف بنية لا مركزية . اذن يجب العدول هنا عن الحديث العلمي أو الفلسفي ، وعن المجال المعرفي ، الذي يتخذ كضرورة مطلقة ، والذي هو الضرورة المطلقة في العودة الى النبع ، الى المركز ، الى الاساس الى المبدأ الــخ . . . وعلى عكس حديث المجال المعرفي ، يجب على الحديث البنيي أو حديث علم ـ الاساطير mytho-logique أن يكون هو نفسه **أسطوريا** ـ **تشكليا** mhytho-morphe . يجب عليه أن يتخذ شكل الموضوع الذي يتحدث عنه . هذا ما يقوله ليفي ـ ستروس في كتابه **النيء والمطبوخ** والذي اتمنى أن أقرأ الآن منه صفحة طويلة وجميلة :

« الواقع أن دراسة الاساطير تثير مشكلا نهاجيا ، بسبب كونها غير قادرة على التلاؤم مع المبدأ الديكارتي القائل بتقسيم المشكل العويص الى أجزاء تتعدد بالقدر الذي يتطلبه حلها . ولا يوجد للتحليل الاسطوري حد حقيقي ، كما لا توجد وحدة خفية يمكن أن نقبض عليها في نهاية العمل التجزيئي . فالموضوعات تتضاعف الى ما لا نهاية . وحينما نعتقد أنها تعود وميزنا البعض منها عن الآخر فليس ذلك الا من أجل ملاحظة أنها تعود للالتحام من جديد ، استجابة لالحاحات غير متوقعة تقوم بها التشابهات والتقاربات . وعلى هذا الاساس فان وحدة الاسطورة لن تكون الا نزاعة واسقاطية ، ولا تعكس ابدا اية حالة أو فترة من الاسطورة . وهذه ظاهرة خيالية ناتجة عن المجهود التفسيري ويتمثل دورها في اعطاء شكل تركيبي

للاسطورة وفي منعها من الذوبان في بلبلة وفوضى الاضداد . يمكننا القول اذن بأن علم الاساطير قابل للتحول والتفكك (13) Anaclastique مع استعمال هذا المصطلح بمعناه الواسع الذي يسمح به علم الاشتقاق والذي يتقبل في تعريفه دراسة الاشعة المعكوسة مع دراسة الاشعة المنقطعة . غير أن التأملات المقصودة هنا ـ على عكس التأملات الفلسفية التي تدعى أنها تعود الى المنبع ـ تهم الاشعة المحرومة من كل بؤرة أخرى الا ما كان بالفرض والاضمار . ولقد كان من الواجب على عملنا ـ وهو الآخر عمل بالغ السرعة والطول ـ ان يخضع ـ وهو يرغب في محاكاة الحركة التلقائية للفكـــر الاسطوري ـ الى ضرورات ومتطلبات هذا الفكر وأن يحترم ايقاعه . وهكذا فان كتابنا هذا أسطورة بطريقته الخاصة . » ويؤكد نفس الشيء في (ص 20) « وبما أن الاساطير تعتمد هي نفسها على قوانين من الدرجة الثانيـــة (أما قوانين الدرجة الاولى فهي تلك التي تقوم عليها اللغة) فان هذا الكتاب يعطي حينئذ مشروع قانون من الدرجة الثالثة . وهو مشروع مرصود لضمان التفسيرية Traductubilité المتبادلة لكثير من الخرافات . وهذا هو الدليل على أننا لن نكون مخطئين اذا ما اعتبرناه أسطورة : انه بشكل من الاشكال أسطورة الميثولوجيا . » ان غياب أي مركز واقعي وثابت للحديث الاسطوري أو الميثولوجي يبرر المثال الموسيقي الذي اختاره ليفي ـ ستروس لتاليف كتابه . وغياب المركز ، يعني هنا غياب الموضوع وغياب المؤلف : « وهكذا تبدو الاسطورة والعمل الموسيقي شبيهين بقواد أوركسترا يكون السامعون فيها هم المنفذون الصامتون . واذا ما تساءل الناس : أين يوجد المركـــز الواقعي للعمل ، كان لابد من الاجابة بأن تحديـد موقعه مستحيـل ، ان الموسيقى والميثولوجيا يجعلان الانسان يجابه أشياء مفترضة وكمونية ، يكون ظلها وحده فعليا ومحققــا . . . ليس للاساطير من مؤلفيــن . . . » (ص 25) .

اذن هنا يتحمل الترميق الاتنغرافي بعزم وظيفته الخرافية الشعرية ، ولكنها تقوم في نفس الوقت بابراز الضرورة الفلسفية أو المعرفية للمركز على أنها ميثولوجية أي كوهم تاريخـي .

الا أنه اذا ما عدنا الى الضرورة التي يكتسيها عمل ليفي ـ ستروس فقد يكون من غير الممكن أن نتجاهل بأية حال من الاحوال ، أخطاره . واذا كان الميثو ـ لوجي mytho-logique خرافيا ـ تشكليا mytho-morphique فهل معنى ذلك أن كل الاحاديث التي تعالج الاساطير متساوية القيمة وتقوم مقام بعضها البعض ؟ وهل يجب التخلي عن كل ضرورة معرفية تمكن من التمييز بين شتى أنواع الاحاديث التي تدور حول الاساطير ؟ انه سؤال قديم ولكنه ضروري . ولا تمكن الاجابة عنه ـ واعتقد أن ليفي ـ ستروس لا يجيب عنه ـ ما دام مشكل العلاقات بين الفلسفي philosophème

أو النظري الفرضي **theorème** من جهة وبين الاسطوري **mythème**، او الاسطوري ـ الشعري من جهة أخرى لم يطرح صراحة . انها قضية شائكة اننا ، بعدم طرح هذا المشكل صراحة وبوضوح ، نحكم على انفسنا بتحويل الانتهاك المزعوم للفلسفة الى خطأ غير ملحوظ داخل المجال الفلسفي . وستكون التجريبية هي النوع الذي ستشكل أخطاؤه بصفة دائمة أصناف هذا النوع . وتتحول المفاهيم المتجاوزة للفلسفة الى سذاجة فلسفية . ويمكن أن نوضح هذه المخاطرة بامثلة كثيرة : مفاهيم الدليل ، والتاريخ والحقيقة الـخ . . .

أما الذي أريد أن أؤكد عليه فهو فقط كون المرور الى ما وراء الفلسفة ليس عبارة عن طي لصفحة الفلسفة وعزوف عنها . (الشيء الذي يؤدي غالبا الى تفلسف رديء) وانما هو عبارة عن استمرار في قراءة الفلاسفة **بطريقة مـا** . والخطر الذي أتحدث عنه يتحمله ليفي ـ ستروس بصفة دائمة ، بل انه جزاء مجهوده . لقد قلت بان التجريبية كانت هي الشكل الاصلي لكل الاخطاء التي تهدد حديثا يستمر ـ عند ليفي ـ ستروس على الاخص ـ في التمسك برغبته في أن يكون علميا . ولكننا اذا ما أردنا أن نطرح ، في الاساس ، مشكل التجريبية والترميق فاننا سنصل مباشرة الى اقتراحات متناقضة تماما ، فيما يخص قانون الحديث في علم السلالات البنيوي . فمن جهة تعتبر البنيوية نفسها ـ بحق ـ انتقادا للتجريبية . الا انه في الوقت نفسه لا يوجد لليفي ـ ستروس أي كتاب أو دراسة لا تطرح نفسها كبحث تجريبي يمكن دائما أن يكمل أو يؤكد بمعلومات أخرى . ان الخطاطات البنيوية تقدم دائما علـى انها فرضيات ناتجة عن كمية محدودة من المعلومات التي تخضع لاختيارات التجربة . هناك نصوص كثيرة تستطيع أن توضح هذه الفرضية المزدوجة ولنعد مرة أخرى الى افتتاحية النيء والمطبوخ حيث يتضح جليا أن السبب في ازدواجية هذه الفرضية كون الامر يتعلق هنا بلغة عن اللغة « ان النقاد الذين يعيبون علينا عدم قيامنا بجرد شامل لاساطير أمريكا الجنوبية قبل تحليلها يقترفون تفسيرا عكسيا خطيرا لطبيعة ودور هذه الوثائق . ان مجموعة أساطير شعب ما تدخل في نطاق اهتمام الحديث ، وهي لا تنتهي أبدا الا في حالة ما اذا انقرض هذا الشعب عضويا أو معنويا . ويشبه هذا الانتقاد مؤاخذة لغوي ما بوضع نحو لغة من اللغات دون تسجيل كل الكلام الذي تفوه به الناس منذ أن وجدت تلك اللغة ، ودون معرفة بالمبـادلات الكلامية التي ستحدث طالما بقيت هذه اللغة حية . وتؤكد التجربة بان عددا يسيرا من الجمل يتيح للغوي وضع نحو اللغة التي يدرسها . واذا كان الامر يتعلق بلغات مجهولة فان مجرد النحو الجزئي أو التصميم والخطوط الاولى لنحوها يعد مكاسب ثمينة . ولكي يبرز التركيب الجملي ويتضح فانـه لا ينتظر سوى التمكن من احصاء سلسلة من الاحداث اللا نهائية نظريا ، لان هذا النظم يقوم على مجموع القواعد التي تتحكم في توليدها . والواقع اننا كنا

نرغب أساسا في القيام بوضع مشروع نظم للخرافيات الامريكية الجنوبية ، إما ان تاتي نصوص جديدة لاخصاب الحديث الاسطوري . فان ذلك سيعطي الفرصة لمراقبة أو لتغيير الطريقة التي كانت قد صيغت بها بعض القواعد النحوية ، وللتخلي عن بعضها واكتشاف قواعد جديدة . الا انه في كل الحالات لن تكون ضرورة حديث اسطوري كلي معارضة لنا . لانه كما سبق ان رأينا ـ ليس لهذه الضرورة من معنى » (ص 6 ـ 15) وهكذا نرى أن التجميع الشامل قد عرف (بتشديد الراء وكسرها) على انه لا جدوى فيه ، وتارة أخرى على انه **مستحيل** . ومرجع ذلك ، دونما شك ، وجود طريقتين التفكير في حدود التجميع . وأضيف مرة أخرى بأن هذين التحديدين يتواجدان بشكل غير صريح في حديث ليفي ـ ستروس . يمكن ان يكون التجميع الشامل مستحيلا في الاسلوب الكلاسيكي : وفي هذه الحالة تثار قضية المجهود التجريبي الذي تبذله الذات ، أو اي حديث منته يلهث سدى خلف ثراء لا نهائي ، يستحيل عليه أن يتحكم فيه أبدا ، هناك أشياء كثيرة جدا أكثر مما يمكن أن نقوله . ولكن يمكن أن نحدد بشكل آخر عدم التجميع : ليس تبعا لمفهوم الانتهائية كتخصيص للتجريبية ولكن تبعا لمفهوم **اللعبة** . واذا لم يبق للتجميع هنا من معنى فليس ذلك لان لا نهائية حقل ما لا يمكن أن تشملها نظرة او حديث محدودان ، ولكن لان طبيعة الحقل ـ اي اللغة وهي لغة محدودة ـ تستبعد التجميع . وهذا الحقل في الواقع هو حقل **لعبة** اي لعبة الاستبدالات اللا نهائية داخل سياج مجموعة محدودة . ولا يتيح هذا الحقل تلك الاستبدالات اللا منتهية الا لكونه محدودا يعني أنه عوض أن يكون حقلا غير مستنفذ ـ حسب الفرضية الكلاسيكية ـ وعوض ان يكون كبيرا جدا نجد انه ينقصه شيء ما : أي مركز يوقف ويؤسس لعبة الاستبدالات .

نستطيع القول ـ مستعملين بدقة هذه الكلمة التي يمحي دائما في الفرنسية معناها الفاضح ـ بان حركة اللعبة هذه التي يسمح بها النقص ، أو غياب المركز أو الاصل ، هي حركة **الاضافية supplémentarité** ولا يمكن تحديد المركز واستنفاذ التجميع لان الدليل الذي يحل محل المركز **ويضافه** اليه ، ويعوضه عند غيابه ، ياتي زائدا ، متمما **ومضافا** . وتضيف حركة الاعناء شيئا مـا ـ بحيث يوجد هناك دائما فائض ـ ولكنها زيادة طافية لانها تاتي لتعويض وتلافي النقص الواقع في اتجاه المدلول . ورغم أن ليفي ـ ستروس لا يستعمل كلمة **اضافي supplémentaire** مؤكدا ومشددا ـ كما أفعل انا هنا ـ على اتجاهي (مدلولي) المعنى اللذين ياتلفان فيه بشكل غريب . وليس صدفة أن يستعمل هذه الكلمة مرتين في **مقدمته لاعمال موس** في الوقت الذي يتكلم فيه عن « الوفرة المفرطة للدال بالمقارنة مع المدلولات التي يمكن أن تقع عليها » : « فالانسان دائما يتوفر اذن » في المجهود الذي يبذله من أجل فهم العالم ، على فائض من المعنى (يقوم بتقسيمه على الاشياء حسب

قوانين الفكر الرمزي الذي يجب على السلاليين واللسانيين أن يدرسوه) . ان هذا التوزيع لحصة اضافية ـ اذا امكننا التعبير بهذا الشكل ـ ضروري حتما لكي يبقى بعد كل حساب ، كل من الدال المتوفر الجاهز والمدلـــول المستكشف ضمن علاقة الاستكمال التي هي شرط الفكر الرمزي . . » (ونستطيع دون شك أن نوضح كيف ان **هذه الحصة الاضافية** للمعنى هي (راسيو **Rotio** نفسها .) وتظهر الكلمة ذاتها بعد ذلك بكثير ، وبعد أن نكلم ليفي ـ ستروس عن « هذا الدال الطافي والذي هو عبودية كل فكر منته » : « وبعبارات أخرى نرى ـ مستوحين ذلك من قاعدة ماوس **Maus** ـ أن كل الظواهر الاجتماعية يمكن أن تمثل وتقارن باللغة ـ في المانا **Mana** والوكان **Wakan** ، والاوراندا **osauda.** ومفاهيم أخرى من نفس النوع ، التعبير الواعي عن **وظيفة دلالية** ، يتمثل دورها في اتاحة الفرصة للفكر الرمزي لكي يقوم بعمله رغم التناقض الذي هو طابعه الخاص . هكذا نفسر التناقضات **antinomie,** المرتبطة بهذا المفهوم والتي تظهر وكأنها غير قابلة للحل . . . القوة والفعل **action** ، الكيف والحالة ، الموصوف والنعت والفعل (في اللغة) دفعة واحدة ، الكلي الوجود والمحصور موضعه . والواقع أن المانا هو كل هذه الاشياء مجتمعة ، ولكن ، الا يكون سبب ذلك بالضبط ، انه ليس أي شيء من هذه الاشياء كلها : انه مجرد شكل أو بالتحديد رمز للحالة الخالصة ، وبذلك يكون قابلا لتحمل أي مضمون رمزي ؟ فلا يكون ، ضمن هذه الانظومة الرمزية التي يبنيها كل علم للكونيات ، سوى **قيمة رمزية منعدمة Valeur symbolique zéro** : أي دليل يبرز الضرورة التي يكتسبها مضمون رمزي **اضافي** (أؤكد) يزاد على ذلك الذي يحمل (بتشديد الميم) المدلول منذ مدة ، ولكنه يستطيع أن يكون قيمة ما على شرط أن تبقى دائما جزءا من الاحتياط الجاهز ، ولا تكون لفظة فئة كمـــا يقول علماء الصوتيات . » (ملاحظة : « لقد توصل اللغويون منذ مدة الى صياغة افتراضات من هذا النوع . وعلى هذا الاساس : « فان الفونيم الصفر يتعارض مع كل الفونيمات الاخرى في الفرنسية لكونه لا يحمل أي طابع اختلافي ولا أية قيمة صوتية ثابتة ، في حين أن للفونيم الصفر وظيفة يختص بها وهي كونه يتعارض مع غياب الفونيم (ياكوبسون ولوتز) ونستطيع أن نقول تقريبا ـ على نفس المنوال ـ راسمين فقط الخطوط العريضة للمفهوم الذي سبق اقتراحه ـ بأن وظيفة المفاهيم التي هي من نوع **المانــا** تتمثل في التعارض مع غياب الاعناء دون أن تحمل هي بنفسها أي مدلول خـــــاص » .

اذن **فالتوفر المفرط** للدال ، وهو طابعه الاضافي ، يتعلق بنهائية **finitude,** تي بنقص يتحتـــم **استكمالـــه** .

ونفهم اذن لماذا يكتسي مفهوم اللعبة أهمية كبرى عند ليفي ـ ستروس .

الاشارات عنده الى كل انواع اللعب ولاسيما لعبة الروليت **Roulette** كثيرة جدا وخصوصا في **القابلات ، والعرق والتاريخ ، والفكر المتوحش** . لكن هذا الاستشهاد باللعب يؤخذ دائما ضمن توتر .

توتر مع التاريخ أولا ، وهو مشكل عتيق بليت كل الاعتراضات عليه استنفذت . وساشير فقط الى ما يبدو لي على أنه الصياغة الشكلية للمسألة عند حاكم ليفي – ستروس – اثناء اختزاله للتاريخ – وأبرز حقيقة ذلك المفهوم الذي كان متواطئا دائما مع ميتافيزيقيا غائية وأخروانية **eschotologie,** أي ، بشكل مفارق ، مع فلسفة الحضور التي اعتقد البعض أنهم يستطيعون مواجهتها ومعارضتها بالتاريخ . ورغم أن موضوعاتية التاريخانية تبـــدو حديثة العهد بالاندماج في الفلسفة فقد كان تحديد الكائن كحضور يتطلبها دائما فيها . نستطيع أن نوضح – سواء استعنا بعلم الاشتقاق أو بغيره ، ورغم العداوة الكلاسيكية التي تجعل هذه المعاني متناقضة ومتعارضة عبر الفكر الكلاسيكي كله – أن مفهوم المجال المعرفي كان يستدعي دائما مفهوم **التاريخ istorie** اذا كان التاريخ دائما هو وحدة صيرورة ، او كتقليد الحقيقة أو تطورا للعلوم موجها نحو امتلاك المعرفة في الحضور والحضور ذاته ، ونحـــو المعرفة لذاتها . لقد وقع التفكير في التاريخ دائما على أنه حركة تلخيص للتاريخ، وانسياق أو تفرع بين حضورين . لكن اذا كان من المشروع أن نرتاب فـــي مفهوم التاريخ هذا ونتهمه فاننا بالتالي نخاطر باختزاله دون طرح صريح للمشكـل الذي اشيـــر اليه هنا ، وبالسقوط مرة أخـرى في لا تاريخانيـــة **anhistorisme,** ذات شكل كلاسيكي اي في طور محدد من تاريخ الميتافيزيقيا . هكذا تبدو لي الصياغة الحتمية للمشكل . وبكيفية ملموسة أكثر ، يجب أن نعترف ، بصدد عمل ليفي – ستروس ، بان احترام البنينة ، والاصالة الداخلية للبنية ، يجبر على تحييد وازالة مفعول الزمن والتاريخ . والمثال على ذاك أن ظهور بنية جديدة ، أو انظومة اصيلة ، يحدث دائما بسبب انفصامها عن ماضيها وأصلها وسببها وهذا هو شرط نوعيتها البنيية . لن نتمكن اذن من وصف خاصية التنظيم البنيي الا اذا لم نول الاعتبار – في اللحظة نفسها التي يقع فيها هذا الوصف – لشروطها السابقة : مع اسقاط مشكل الانتقال من بنية الى اخرى ووضع التاريخ بين قوسين . في هذه اللحظة « البنيوية » يصير مفهوما الصدفة والانقطاع (أو عدم التتابع) ضروريين ولا محيد عنهما . الحقيقة ان ليفي – ستروس غالبا ما يستنجد بهما كما يحصل مثلا عندما يتعرض لهذه البنية التي هي بنية البنيات أي اللغة والتي يقول عنها في **المدخل لاعمال موس** : « لم تستطع ان تولد الا دفعـــة واحدة » : وكيفما كانت لحظة وظروف ظهورها في سلم الحياة الحيوانية . فان اللغة لم تستطع أن تولد الا دفعة واحدة . كما أن الاشياء لم تستطع الشروع في الاعتناء تدريجيا . وعقب تحول لا يخضع في دراسته للعلـــوم

الاجتماعية ولكن الى علوم الاحياء وعلم النفس ، وقع الانتقال من مرحلة لم يكن لاي شيء فيها اي معنى الى مرحلة صار كل شيء فيها يمتلك معنى » . الشيء الذي لا يمنع ليفي ــ ستروس من أن يعترف بالبطء ، والانضاج ، والعناء المتوالي للتحولات العواملية factuelles, التاريخ (مثلا في **العرق والتاريخ**) . لكن يجب عليه حسب سلوك كان هو سلوك روسو وهوسرل أيضا ــ أن « ينحي جانبا كل الوقائع » في الوقت الذي يريد فيه أن يقبض مرة أخرى على النوعية الجوهرية لبنية ما . وعلى غرار روسو يتحتم عليه دائما أن يفكر في اصل بنية جديدة متبعا نموذج الكارثة ــ انقلاب الطبيعة داخل الطبيعة والانقطاع الطبيعي للتسلسل الطبيعي وبعد الطبيعة

ان توتر اللعب مع التاريخ هو ايضا توتر اللعب مع الحضور . فاللعب تمزيق للحضور . ويشكل حضور عنصر ما دائما مرجعا دالا ولستبداليا مرقوما في نظام من الاختلافات وفي حركة سلسلة ما . ان اللعب دائما هو لعب حضور وغياب ، لكننا اذا أردنا أن نفكر فيه جذريا ، يجب ان نفكر فيه قبل تراوح الحضور والغياب ، يجب التفكير في الكائن كحضور وكغياب وانطلاقا من امكانية اللعب وليس العكس . لكن اذا كان ليفي ــ ستروس قد أبرز أفضل من غيره ، لعبة التكرار وتكرار اللعبة ، فاننا نلحظ لديه كذلك نوعا من أخلاقية الحضور ، والحنين الى الاصل ، والبراءة المهترئة التقليدية والطبيعية ، وأخلاقية صفاء الحضور والحضور لذاته في الكلام ، اخلاقية ، حنين ، بل حتى الندم وتبكيتات الضمير التي يعرضها غالبا كحافز للمشروع الانثولوجي سيما عندما يتجه الى المجتمعات العتيقة ، يعني حسب نظره النموذجي . والنصوص التي تؤكد ذلك معروفة جــدا .

اذن فان هذه الموضوعانية البنيوية للمباشرية المقطوعة (I6) والمولية وجهها نحو الحضور ، الضائع أو المستحيل ، للاصل الغائب ــ هي الوجه الحزين ، السلبي ، الحنيني ، المذنب ، الروسوي (I7) لفكر اللعب . هذا الفكر الذي (يشكل) **الاثبات** النيتشوي له ــ الاثبات الفرح للعبة العالــم . ولبراءة الصيرورة ، اثبات عالم من الادلة لا خطأ فيه ، ولا حقيقة ولا أصل ، عالم ممنوح لتاويل ايجابي وفعال ــ الوجه الآخر له . **اذن فان هذا الاثبات يحدد اللا** مركز **بطريقة أخرى غير مكونة ضياعا للمركز . وهو** لعب من غير اطمئنان ، لانه يوجد هناك لعب **أكيد** : وهو ذلك الذي ينحصر في نطاق **استبدال** قطع **معطاة وموجودة ، وحاضرة** . وفي اطار الصدفة المطلقة يستسلم الاثبات مرة أخرى الى عدم التحديد **التكويني** (I8) والى المغامرة الجنينية للأثـــــر . **seminal**

هناك اذن تأويلات للتاويل ، للبنية وللدليل وللعب . تاويل يريد استكشاف الخبايا وحل الرموز ، ويحلم باستكشاف حقيقة أو اصل غير خاضع للعبة ولنظام الدليل ، ويعاني ، فيما يشبه النفي ، ضرورة التاويل .

والتاويل الآخر لم يعد ملتفتنا نحو الاصل، يقوم بتاكيد اللعبة وتقويتها، ويحاول أن يجتاز الى ما وراء الانسان والانسانية . واسم الانسان هو اسم هذا الكائن الذي حلم ـ طوال تاريخ الميتافزيقيا أو الاونطولاهوتية أعني عبر تاريخه باكمله ـ بالحضور الاكيد الماوء ، بالاساس المطمئن ، بالاصل ، وبنهاية اللعبة . ولا يبحث هذا التاويل الثاني للتاويل ـ وهو الذي ارشدنا نيتشه الى صراطه ـ في الاثنوغرافيا ، كما يريده ليفي ستروس أن يكون . وسأقتبس لهذا الاخير من **المدخل لاعمال موس** ، مرة أخرى ، قوله عنه بأنه الـ « موحى بانسية جديدة » .

يمكننا اليوم أن ندرك باكثر من دليل ، أن هذين التاويلين للتاويل ـ اللذين يستحيل التوفيق بينهما حتى ولو عشناهما متزامنين ووفقنا بينهما ضمن تنسيق غامض ـ يتقاسمان مجال ما نسميه ، بكيفية اشكالية جدا ، العلـوم الانسانيـــة .

وأنا من جهتي لا أعتقد ـ رغم ان هذين التأويلين يتحتم عليهما اتهام اختلافهما وشحذ لا اختزاليتهما ـ بأنه يوجد اليوم سبيل **للاختيار** . أولا لاننا نوجد هنا في منطقة ، ولنقل أيضا وبصفة موقتة (منطقة) التاريخانية ـ تبدو فيها مقولة الاختيار خفيفة جدا . ثانيا للزوم محاولة التفكير أولا وقبل كل شيء في الارضية العامة ، وفي الفرق **différance.** هذا التباين اللامختزل . ثم لانه توجد هنا قضية من نوع معين ، ولنقل أيضا بأنها قضية تاريخية ، لا نفعل اليوم شيئا سوى استشفاف وحدس **مفهومهـا** . **وتكوينها وتشكيلها** وعملها . أفوه بهذه الكلمات وانا أنظر أساسا الى هؤلاء الذين يشيحون بأبصارهم ، في مجتمع لا أخرج نفسي منه ، عما لم يسم بعد ، والذي بدأ يبزغ ويعلن عن نفسه ، ولا يمكن له أن يقوم بذلك ـ كما هـو ضروري أثناء حالات الولادة ـ الا تحت نوع اللا نوع وشكل البشاعة وتشوه الخلقة الذي لا شكل له ، الابكم ، **الطريد والمفزع** .

نقلـه الـى العربيـة **محمـد البـكـري**

هوامش وملاحظات المتـرجـم :

1 ـ البنيـيـة structural
البنيـويـه
2 ـ التكـرار او التضعيـف redoublement
3 ـ Epistémé اخترنا له « المجال المعرفي »
يرى الكثير من الدارسين ان فوكو M. Foucault هو الذي استعمل هذا المصطلح في الفلسفة الحديثة وذلك في كتابه (الكلمات والأشياء) وتعني الكلمة اشتقاقيا المعرفـة وقد استعملت في الفلسفة الافلاطونية بمعنى المعرفة العقلية كنقيض للمعرفة الناتجة عن الانعكاس الفعلي للاشياء . وقد غير فوكو من هذا المعنى وحمل الكلمة معنى الفضاء الذهني او الفكري والقانون الاساسي الذي تنتظم به المعرفة في ثقافة معينة وعصر معين ويستعملها دريدا بمعنى مقـارب .
4 ـ الخاصية البنوية للبنيه structuralité
5 ـ اللعبـه : le jeu
6 ـ حـفـريـه archéologie
7 ـ اخروية : او علم شؤون الآخرة
دراسة للنهايات الاخيرة للانسان وللعالم والبعث والحساب
8 ـ عمليـة الاعـتـنـاء Procès de signification
الاعتناء : المعنى في مرحلة التكون والعمل
9 ـ الهويـه في ذاتهـا : identité à soi
10 ـ النظم : يعني علم التركيب ، مصطلح مقترض من اللغويات . syntaxe
11 ـ العـرقيـة Ethnocentisme
12 ـ البنيـات : اشارة الى كتابه البنيات الاوليـة
13 ـ التـرميـق Bricolage
14 ـ خـراف ـ شـعـري mythc-poétique
15 ـ كلمة ولدها المؤلف من تعني الانقلاب والتحول ، و وتعني التفكك
16 ـ الموضوعاتية نسبة الى موضوع ونختارها لكثير من الاعتبارات الاشتقاقية كمقابل لـ **thématique** وتعني في الفلسفة على الاخص ما يطرح كموضوع للنشاط العقلي سواء ضمنيـا او ظـاهـريـا .
ـ المبـاشـريـة immédiateté : صفة ما هو مباشـر
ـ متقطـوعـة rompu أي انه وقع انقطاع في عملية المباشرية
ـ بعد الطبيعـة : écart de la nature
17 ـ نسبـة لجـان جـاك روسـو ،
18 ـ التـكـويـنـي : génétique
19 ـ جنينـي Séminale
mana, كلمة ماليزية تعني قدرة غير انسانية خارقة هي مصدر الفعل في بعض المعتقدات بارث يجعلها قيمة اجتماعية ـ سائـدة كالشـرق مثـلا .
Racio كلمة لاتينية من معانيها الاصل والنوع والعقل ،
arche من معانيها : السفينة التي تمكن بها نوح من النجاة من الطوفان وهي كذلك الخزانة التي كانت تحتوي على الوصايـا العشـر .
ويعنى بها الكيميائيون القدماء النار التي توجد في مركز الارض .

سلامـا ، وليشربـوا ابحـار

عبد الله راجع

الآن كتبـت اسمك في كأس القهوة حتى لا أنسـى
الآن أسـرح قلبـي يشـرب مـن نبـع الايـام المنسيـة جرعـات
هبنـي جئتـك أكشـف عـن عمـق تجـاويفـي
مـاذا كنـت تقـول ؟
الآن يثيـر الشجـر الجـائـع لـلافـرازات الغسقيـة شيئـا
أشبـه بالرغبـة في تحويـل مسـار الغيم
الآن ينـم الحفـل بنوامـة الشـارع والزنزانـة :
يخـرج مـن مكمنـه نحـو المقهـى فـرس النهـر انيقـا
بالمعطـف والقفـاز
يخبـيء خلـف جريدتـه المثقوبـة عينـا لا يفلـت مـن قبضتهـا
سمـك ، انـت الآن جسـور اذ تتـرك شعـرك منسـدلا
كأميـر خيـر بيـن الشعـر ومملكـة لا حـد لهـا
فاختـار الشعـر
جسـور في صمتـك يدرع هيبتـه ماخوذا بفحولتـه
وجسـور في اللفـظ يمسـد عضـو ذكورتـه
متخـذا أنثـاه مـن الديجـور
الآن انتشحـت دائـرة المسـخ بابهـة الخـوذات الكلدانيـة
يعـدو فـرس النهـر بخوذتـه خلـف السمـك المضـرب
عـن شطـآن لا يملكهـا
وزمـان صوفـي يوشـك أن ينهـي تاسيـس نبوءتـه
يتقـدم نحـو مضاربنـا متشحـا بوقـار الفيلـه

ليل يبدأ تجربة الغزو بتأكيد فحولته
في تحويل الصلصال الى شيء يمشي
أخذته الرغبة في الترويض
الى حد استخدام السوط
فكان استعمال الفكين
سلاح الصلصال

ليل يعلن عن افلاس الغمزة في جولتها
قرر أن يخلع سرا عورته ثم يضاجعها
حبا في توريث سلالته المحترمة
شكلا يمزج بين الضدين
ليل يفتل شاربه الوحشي
ويهز الردفين

من تم ابتدأ التاريخ

من غرف
يدخلها الاحباب تباعا
ثم يعودون وقد تركوا رجلا
أو ذاكرة ، يأتون فنطعمهم أعصابا
ونقول بدأنا الرحلة يا فرحة فاختصريها !

في هذا التاريخ
حيث يتم ختان الانسان
تتهم الارجل باستخدام الاسفلت بلا ترخيص
حينئذ يظهر جسم يملك خمسة أقدام
وتكون الرحلة نحوك يا فرحة فاختصريها !

ولانك سيد كل الحجرات استحضرت أصابع من
جعلوا الجدران جرائدهم
كنت تخبئها لزمان قد يفقد في الصمت أصابعه
أو تبلعها خشية أن يتهموك بتهريب أصابع غيرك
ها أنت الآن تغادر جلدك نحو مساحات تتغل بالماعز
ننسج من سلهامك شيئا أشبه بالخيمة
ثم تقول : انتقلي يا حيوانات الله الى عصر الهيئات الاجـ
ـدر بالانسان ، انطلقي نحو الحلبات الاكثر رعبا . . .
ياتك فيض من جوع الربان الى امرأة تعصر حتى تنفك
مفاصلها ، وتقول اقتربي ،
هل تدرك أنك تفتح معراجا للرغبات المقموعة
في أحاديث العمال
تشد حزامك بالكفين وتعدو مثل فقيه شكدالي
خلف فراشات لا تدركها عين
هل تدرك أنك حين تجس الحفلة جس غريم
منعته الشرطة أن يحضر عرس امرأة
يعرف بالتدقيق مساحتها
كنت كمن يثقب ابهة المدعوين ، يطوف عليهم
ولدان بأباريق ، تتابع شمك حتى تكتشف الخدر
فتدخله دخلة فحل مشتعل . . ثم تعود
وما في السهرة من أبصر درويشا يقتحم الباب ولم
تثقبه الرغبة في اظهار فحولته ، لكنك تدرك
ان المدعوين اختباوا خلف كواليس القاعة حينا ،
اخفى كل منهم تحت المعطف ذيلا
وحشا بالقطن نوافذه حتى لا تفضحه رائحة الزيت
وجاءوا
هل تذكر أنك مسكون بالفاجع من نونات الموشومين
بآثار السيجارة بين الفخذين ، الموضوعين
على القنينة حتى ينتسع الشرج ، اتسعت عيناك
فأبصرت براميل النفط تسافر
ثم تعود مصنعة في علب الـ L. S. D.
أبصرت طيور أبابيل تجادل بالكرباج
وأبصرت اله النيل يغادر ليلا معطفه نحو القدس
بقبعة سوداء على الراس
وأبصرت كتائب هذا الوطن المحموم تقود الليطاني

الــي مؤتمــرات الكنيســت
واقتــادوك ، امتشقــت أعــواد الكبريــت بنـادقهــا ، افتنـا
دوك . حملــت الوطــن المكــدود علــى كتفيــن مــن القصــديــر
اقتــادوك ، تمطــت مــدن حتــى قلنــا انفجــرت
ثــم اتخــذت مــن صوتــك متكــا ، واقتــادوك
نمــا رفعــت قبضتهــا ضــد جنــون الانهــار العربيــة
واحــدة ، واقتــادوك ، اخترنــا أن نفتــح للشــارع
بعضــا ممــا نملــك مــن أبــواب ـ صــدا الحــزن علاهــا ـ
وتــدفقنــا كالفــاجعــة اتخــذت مــن خشــب الطلـــح عصــاهــا
، هــل يذكــر بحــر الظلمــات خطوطــا
كنــا نخــدع أحــزان الــراس الوثنــي بهــا
وهــل الريــح الجوالــة تحفــظ بعضــا ممــا انشدنــا ؟
واقتــادوك ، تحركنــا نحــوك جيــلا بثلاثــة اضــلاع :

منا من يتحرك نحو السموات السبع

ومنــا من اثــر أن ينجو بالجلــد   ومنــا مــن يطلع كــي يبصر أكثر ...

حبلا يطلع من أمهات الخفية

ثم يعود وقد صففت الرؤيا واكذوبات

واقتــادوك ، اخترنــا ان نمتلــك الرؤيــا فاقتــادونــا . . .
الآن رأينــا فاكهــة مــن زهــر الصلصال تمطـــت
وفـرى تتاهـب كـي تعبـر ثقـب الابـــرة
والآن نقـول ارتفعـي يـا حيوانـات الله الى عصـر القامـــات
الاجدر بالانسان ، انطلقي صوب مصبات النفط وهاتـي
خبــزا للاطفــال الموعوديــن بجنــات لا جائــع فيهـــا
وبنــادق للسفــر الآتـــي .
وأذن بايعنــاك علــى فاكهــة مثقلــة بطقــوس المنبوذيــن ،
وبايعناك على مجزرة تكتسح اليابــس منــا
فتقــدم فينــا كالنعــرات الاخــرى ، نائــك مــن آبــار النفــط
زرافــات ، نرســم حولــك بالاجســاد خليجــا
ونقــول انفتحــي اينهــا الجــدران علــى اللحظــات الاكثــر لكــزا
للبــارد مــن أعــواد الكبريــت
تقــدم في هــذا الصنــف الراقــي مــن أصنــاف الديكــة . .
الآن يكــون السهــر الشيــق جغرافيـــة
وتكــون الغــرف الســوداء كتــابـــا
والآن تمــارس عـدوك بيــن لهــاة تحرثهــا لغـــة
وأقاليــم انفتحــت في الرئتيــن علــى أفظــع عشــق
سمينــاك أب العشــاق ، وأعطينــاك الكوثـــر
مهــل الغيــم ، فامطـرت ، ومــا امطـــر
سمينـــاك الخـــوذة ،
والحــرف المثقــل بالشــوق الــى التفريـــخ
واعطينـــاك الكوثـــر
تـدم خطوتــه البحــر ، فتابعــت المســرى ، وتقهقـــر

الدار البيضاء يونيــو ـ يوليوز 1978

اينتيل عدنان

نذهب الانسانيــة الى المقبــرة
مرتجفـــة بشــــدة
فرســان يتلــوان أقــوالا لــ « مـــاو »
بتبول سائقــو التاكسيــات واقفيــن
على طريــق دمشق ـ بيــروت ـ دمشــق
طريق بــدون مجــد / اسكن بلدا صغيرا / وعالما يمتــد بشــدة
احــب النســاء اللواتــي يتلثمــن
كعمتـــي في الزمــن القديـــم
واولائك اللاتي يذهبن عاريات الى ملتقى الطرقــات
الامريكيــة حيث تنمو المخدرات : انهن سرطانات تنــام على ظهرهــا
نجـــوم بحـــــر
أحــب الرجال الذين يخفون / رؤوسهم ولا يظهرون الا العيــن
ليست العين العوراء وانما التي / تنظر الى الداخــل .

20.000 قتيــل بعمــان
20.000 مسمار مضيء حول رأس الملــك
20.000 شبــح ثقيل ينتـــن
الجو الجريمــة خريــف المجــرم .

تحــرك يــا شعبــا درنــا
وليذهــب شراب الليمــون الــى البحــر
وليتهـــدم ملهـــاك

ولتحمل جياد سباقك
ملاكها الى أسفل الارض
حيث كانت « بابل » تطبخ سمكها .

كان أبي « أورنوس » *
وامي الملكة « زنوبيا »
وأنا السمك الاولي
مرمي على الشاطيء / لكن محكوم على ان أعيش .
هل تعرفون يا أغبياء ان « رامبو »
كان بيننا منذ قرن / وحديثا ببيروت وعدن
وأن الشاعر فؤاد جابرييل نفاع
أكرر فؤاد جابرييل نفاع / هو الآن بيننا
مصلوب بغبائكم / محروق بالازوت
نعم يا أهل بيروت فلتناموا وليحرق الازوت
غابات الصنوبر هذه ،
الوطن لغز / مزبلة / السلع الخارجية
التي لا تباع في غير وطننا .

وطن تموز / جرح مفتوح للذباب
وأبناؤه منحلون / يمسح أحذيتهم
قطعان من المتسولين ،

حدثت ثلاث هزات أرضية
في القرن الثالث / هدمت ثلاث مرات بيروت
وها هي الهزة الرابعة تعلن عن مقدمها .

العالم يستعد للولادة
الشعب قادم
الشعب قادم
الثورة قادمة .

صباح الخير أيها المتسول
صباح الخير أيها الفدائي
صباح الخير يا محمد
صباح الخير أيها السجين .

في المساء عندما يتحرك / الظلام الطيني
أراقب المومسات / يمنع على النساء أن يفكرن
أراقب خادماتنا / يمنع عليهن أن ينمن
أراقب متزوجاتنا / يذهبن وحيدات الى السرير
يمنع على النساء / أن تستلقين كالغزالات
على الحقول اللامتناهية بالسهول العربية .
ولنتحدث عن المقاومة
والغزو الروحي
والنبوءة
والنبوءة الالهية :
(. . .) هو الشعب المتألم .

الرفيق « دوستويفسكي »
من أجل خلاصه
يعد الاخطاء الطباعية
بجريدة النهار ،
الرفيق « دوستويفسكي »
تعتقله الشرطة
لكنه يضحك يضحك وهذا الضحك
تذيعه محطات الراديو
بكل أنحاء العالم .

ولانني أريد أن أخرق السماء
وأطلق الرعد من عقاله
وأنزل الطوفان على هذه المدينة !
مدينة وهمية كالريح
تحبل بكل خطايا العالم .

أحب ريح أكتوبر
السماوات الحمراء
تعلن الحروب القادمة
وأحب فوق البحر
القناديل الزيتية

ـصي، الطريق للصياديـن والقـوارب . . .

شارع الحمراء : شبكـات عروقنـا
تضمر عند سماع هـذا الاسم ، الـدم يتحول بياضـا
الراجل يتحول شبحـا ، الكتاب اللبناني يفوح عفنـا
فاركـم / أمام الاطفال الذين بمنامهم من اجل لـذة
الليل ، السادية تكلف قليـلا ببيـروت ،
أيتها المدينـة ! كـم من جريمة تحتضنها حاناتـك
كـم من فجـور مادي / بأغنية المؤذن
قدمت العاصمـة نفـخ في النفيـر يتجلـى الآن
« الـجـــاز »
« جلجميش » اكلت نباتها الســري
يـا أهل بيروت يـا من تغطيكـم الارقـام
وتسبحـون في زبـدة بلهـاء
لافكـار ذميمـة
حطمـوا مرايـاكـم
انظـروا الـى « صنين »

انظـروا الشمـس تولـد جديـدة

حـردوا سيوفكـم / ابقـروا الميـدان العربـي
من الاسفـل والاعلى / ولتنفجـر الحريـة !

الرسامون خونـة :

يغـوصـون
في سطـل مـن الاسيـد

الشعراء خونـة :

يتحدثـون عـن الـورد
عندمـا تكـون المدينـة
حديقـة مـن الاسفلـت .

القـادة خونـة :

يجعلون من حبالهـم السريـة حبالا
تيلفونيـة تربطهـم بواشنطـن
و « فـلاديفستـوك »

الكهنة خونة :
يتاجرون بالمدارس
وبالضمائر المغلفة بالهوام

يخرج الفتيان من السينما
مملكة الشفاه المنتفخة
استمناء في الظلام
يستعيضون بالفيلم / عن المرأة
صحراء الحب الشاسعة
لا يدركون سوى عشق أمهاتهم . . .
اريد أن أبشر بالسرعة / الخرافية للكواكب
وقوة الفاجعة : يا ابن كنعان انك تموت
لآخر مرة .
فلتأخذ قطارا ، يا صديقي ، قطار عمان ،
مصيرنا يشبه
مصير الهندي الاحمر .

اني أشاهد موجا متلاطما ،
بيروت مدينة ساحرة ،
تفتن كل العالم
كحظ عاثر .

الاله « شماس » عاد / الى اربد / والزرقاء
وصور والبصرة /

يا أهل بيروت / اللابسين « البكيني » و « السليب »
المغمورين بالريش / اذا لزم الامر
استقلوا القطار السريع الاول ،
ليوجد الهواء
ليوجد الماء
لتوجد الارض
لتوجد النار
استقلوا « بيمروت » ـــــ قطار جهنم السريع

استقلـــوا القطـــار السريـــع
الوقـــت جـــد متأخـــر ،
القطار يصفر يتحرك بشدة يبصق دخانـــه
قطـــار بيـــروت السريـــع ـــــــــ جهنـــــم .

ترجمة : الدامون نور الدين

هـــوامـــش :

(*) «   » تجسيد للسماء كعنصر خصوبة ، لعب دورا في اسطورة انساب الآلهة الادونيسية ، حيث انه يعتبر ابنا لـ « كايا » (الارض) ، تجعله بعض الاشعار ابنا لـ « الاثير » (...) لكن اسم أمه لا نعرفه من خلال الأسطورة . لكن هذه هي من دون شك التجسيد الانثوي للنهار ، ويعتبر «اورانوس» و «كايا» في اسطورة انساب الآلهة ولدان لـ « الليل ». المترجم ـ نقلا ـ عن معجم الاسطورة لـ « بيير جريمال » ص. 334

(*) نص مترجم عن ديوان « الدم الردي »، الصادر عن دار (جرمينال) بباريس سنة 1977 والذي شارك فيه ـ بالاضافة الى ا. عدنان ـ شعراء آخرون هم : انطوان بولاد ، محمد العبد الله ، اميرة الزيد ، جيروم شفين ، الطاهر بنجلون ، زياد رحباني ، جان شمعون ، ميشيل قصير ، عباش بيصون ، منير العكش ، سليم حقاوي .

وقد صدر للشاعرة ديوانان آخران هما : « دم ايلول الاسود » و « عن الاثنين وخمسين قصيدة وعن الاثنين وخميسن ليلة » .

عبد الله البري يصبح بحريا

أحمد الرضاوني

طوبوغرافيـة الخـوف والقمـع :

1) ـ وقف اعواما طويلة على ارض الشاطيء الباردة ، تلفه الزرقة ونزحف نحو قدميه الغائرتين في الرمل كل الطحالب التي تخلص منهـا البحر اليوم وأمس . . وقف قلقا ينظر لعل مركبا قادما من بلاد الشرق البعيدة (في الزمان) ذاهبا الى الغرب يحمله معه ويخلص قدميه من دغدغة الموج وبرودة الرمال الطرية ، يشده الى اعماقها صدرها الرحب ، وجبال تردده ، وطول مكوثه في تلك النقطـة .

ولما كان قد وقف طويلا دون ان يلمس اي مركب ، فقد خطر له ان ينتفض ، فكر لحظات في خط الاتجاه ثم بدأ يتحرك . كذا ولدت نقطة نفرت منها أول خطوة ، توالت الخطى على أرض الشاطيء المبتلة ثلاثة أشهـر ثم اختفت في قعر المحيط . في البدء ، كانت وحيدة ، هادئة ، رزينة ، رتيبة ، ثم لحقت بها خطوات أخرى ، خرجت من نقطة في الازل غير أنها كانـت تتحرك في خط معاكس ينحني ويتكسر . ولحظة التقاطع تغير كل شيء . الهدوء والرقابة ، والاتجاه المستقيم . صارت الخطى تنط وتجري مع ذلك كانت بدورها خطى آدمية . . تتميز عن الاخرى بشيء ما ، ليس ممكنـا معرفته لاول وهلة . ربما كانت غائرة أو حادة أكثر من اللازم . ربما كان صاحبها أضخم من المعتاد ، لكن المؤكد انها اخذت تفعل تماما كالاولى ، تنز واسراع (ترى هل بدأت المطاردة فورا لحظة التقاطع ؟) اقتضى الامر ان يتاكد الرجل من ذلك قبل ان تزيد سرعة خطواته ، فلما خار القـى بنفسه في اغـوار المحيـط .

حين شاهد المطارد ذلك وقف وظهر على خطواته الارتباك (بالرغم من أنهما التقيا منذ شهرين وسارا معا في وقت واحد الا أن الفاصل بينهما ظل واسعـا في الزمان والمكـان) .

2) ـ قبل ان يقسم صدقه الجميع (في الواقع صدقوا على طهره كسوت

الرسمية) قال لهم « بأم عيني رأيته يسير هادئا على الشاطيء ، فلما رآني نط وأوشك أن يطير . لاحقته مدة شهرين ، ثم حين اقتربت منه ، غاص في البحر ولم يخرج منه حيا ولا ميتا . . قلت في نفسي :لعله سيطفو من مكان ما لا أراه ، فاعتليت هضبة رملية بحيث أسيطر منها على سائر المحيط ، لكن اللعين لم يظهر ، فلما تأكدت من اختفائه سارعت بالاخبار ثم رجعت للقيام بواجبي عند نقطة اختفائه . . . » .

في نبضة تحول الشاطيء الى دولة . جاءته القوات بكثرة ، وحتى الطائرات الشاطئية التي تحوم في دوائر حول نقطة الاختفاء ، وكذا جيوش من رجال الاطفاء والغواصين والضفادع الذين تناوبوا الغوص . في كل دقيقة تمضي يتراكم الناس الذين لوحظ انهم ـ باستثناء الرسميين ـ ظلوا يديرون ظهورهم الى الشاطيء وينهمكون في أشغال وأقوال تختلف بحسب العمر ودرجة الصحة . منهم من لم يجيء وان كان حاضرا ومنهم من جاء وهو غائب . . (مرت أشهر عدة قبل ان يعثر أحد الضفادع على الرجل في القاع وكان ما يزال جالسا يفكر ويتنفس . .)

استنطاق :

الشعر ملتصق براسه الملطخ دما ، ووجهه مفقود المعالم ، وهو لا يكاد يمشي . . لا يرى ولا يتحرك (عيناه منتفختان ومعصوبتان ، ويداه محشورتان في القيد) .

ـ ما اسمك . . ؟

ـ عبد الله . . أين أنا ؟

ـ عبد الله ماذا ؟

ـ اريد أن اعرف أين انا .

ـ طيب . . الا تريد الاجابة ؟ . . مرت لحظة . .

ـ اسمي عبد الله البري .

ـ وجدنا مع أصحابك أوراقا تصفك بالبحري فهل أنت هو ، أم هناك شخص آخر بهذا الاسم ؟

ـ لا فرق بيننا ، نحن شخص واحد .

ـ ولم صرت بحريا ؟

ـ من لا يضطر لان يبقى بريا يصير بحريا . .

ـ ماذا كنت تفعل هناك ؟

ـ كنت فقط اقرا ، وافكر ، واحن ، واحيا ، لم افعل بعد شيئا مهما .

ـ ما السبب ؟

ـ لانكم جئتم باكرا .

ـ مـا الذي كنت تنوي فعلـــه ؟

ـ أصطاد الناس وأبيعهم مجانا للسمك يعلمونهم الكتابة والقراءة والتفكيـــر والحـــب .

ـ اخرس ايها اللعين ، سنعلمك التهكم .

انهالوا عليه ضربا ، ثم قدموه هدية لمستشفى الامراض العقلية ، ولم يعرف اهله أيـن كـــان .

عبـد اللـه يحكـي عـن محنتـــه :

أنا عبد الله ، الرجل البري الذي يحيا على الارض كسائر الناس . احترفت لنفسي مهنا شتى فوجدتها كتجارة الغالب من قومي كاسدة ، بينما بلغت تجارة الامم في أمصار بعيدة وقريبة حدا لا يضاهي من الرفعة والعلو والخير . فلما تفكرت في الامر وبحثت عن العلة رأيت أن المراكب ـ وهـي عصب التجارة النابض ـ لم تعد تقف عندنا ، وليست تجارتنا ـ لما هي عليه ـ بقادرة على شراء سفن فضلا عن صناعتها لذا لم يعد بـد مـن استيباح مراكب الناس جلبا لرواج البيع والشراء ، مما سيكون فيـه الخير لسائر الحرف الاخرى . فما كان الا أن خرجت أمشي على الشاطيء مترصدا مرور بعضها ، لكن لسوء الحال رآني أحد الذين يمنعون رسوها لمّا لهم من الفائدة في ذلك ، فحاولت الفرار الا أنه كان ألصق بي من ظلي .. حتى ايقنت من هلاكي . غير أن الالطاف شاءت أن تخرج علي بصوت يناديني « يا عبد الله يا عبد الله ، ابشر ، أنا أخوك عبد الله البحري ، هلـم اليك هلـم » وكان الصوت قادما من وراء الموج . فالتفت خلفـي فاذا الرجل أقرب الـي مما كنت أعتقد ، واذا أنا أتردد بين امرين لابد مـن احدهما . قلت قبل أن أسوخ تحت الرمال : « والله لئن جاوزت هذا الشوك الى البستان لانوحن نواح البلبل ، فاعجب لبلبل يفتح فاه ليأكل الشوكه والورد ! ... ليس عجبا أن تفر الشاة من الذئب ، العجب أن يكون لهـا منه حبيب . . . كيف يضحك المرج في الربيع اذا لم يبك الشتاء ، وكيف ينال الطفل اللبن بغير بكاء . كذلك يلقى رجل الطريق الخير والشـــر راضيا موقنا بان الالم يكمل ويرقى حتى يبلغ غايته » (١) .

حين صرت بجواره سلم علي ومسح على رأسي وهنأني بما أنـــا فيه حتى سكن روعي ، ثم تولى تسويحي في عالمه ، الذي كنت أظن أن من فيه لا علم لهم بما يحدث ـ كل دقيقة ـ لاهل الوجه البري ، فاذا أنـــا بعد قليل أوقن من خطا ظني واصبح اوسع علما مما كنت وأخف مما تمنيت وأكثر قدرة على الاقتراب من نفسي ومن غيري ، حتى لقد بت اعتقد ان المشاكل كائنات لا قدرة لها على مصاحبة المرء الى اسفل البحر فاذا هـــم تطفو وراءه ويجرفها موجه مع الزبد الى شاطئه . اما ضريبة ذلك ـ كما قال

لي صاحبي عبد الله البحري مرارا ـ فهي ان يتحول المرء الى سمكة والا اخرجه الغواصون والضفادع بسهولة ، اذ لكل عالم شكل وهيئة تناسبه . واذكر انهم حين عثروا علي كنت جالسا احاور صاحبي فأخرجوني دونه ولم يفطنوا به ولا شكوا في شكله . وعجبت كيف اساؤوا الى حين أخبرتهم بان اصحابي في القعر كانوا اسماكا ، بل رموني بالخبل ثم اخلوا سبيلي .

وبعد فها انا من جديد افتح تجارتي ، وان كانت حالتها قد ازدادت كسادا . . لا أبيع شيئا ولا أكاد اشتري ، وكل همي ان اراقب الناس يتحركون دون مال او بضاعة ، تتجرجر أيديهم الطويلة الى جوار أقدامهم . يحز في نفسي مرآهم وهم يتخبطون تحيط باطرافهم خيوط دقيقة يشتغلون في البحث عن رؤوسها . وخيل لي انني اعرف من شؤونهم ما لا يعرفون . . بينا انا على تلك الحال ادركتني غشاوة فلم اعد ارى شيئا .

1977 ـ 10 ـ 24

المؤامرة

احمد بوزفور

الطريق طويل وابيض بين الاراضي المحصودة المنحدرة على الجانبين والطفل بدا صغيرا كنقطة . لم يكن يحس بالمنجل في يده . . . يسير رهو يلوح به ولكنه لم يكن يحسه . . التراب يبرد . . أحسن به تحت قدميه الصغيرتين ناعما ومدغدغا كالطحين ، والتفت وراءه فرأى خطواته مطبوعة على التراب كما هي : خطوة وراء خطوة . نظر الى قدمه اليمنى وضغط بها على التراب ثم رفعها ونظر الى صورتها المرسومة ، نظر الى الاصبع الكبيرة تتبعها الاصابع الاربعة الصغيرة وابتسم : كالدجاجة والكتاكيت . وأحس على جبهته بنسمة باردة خفيفة فتنهد . . . كم كانت الشمس حارة اليوم ! ورأى شوكة على جانب الطريق فأحس بالمنجل في يده . . . ضربها بقوة فاطارها عن جذعها الناحل المزغب ثم عاد فضرب الجذع نفسه وأطاره . أبوه قوي ، يحصد طول النهار ولا يتعب . أحس بالراحة حين تذكر غناء ابيه . . لم يكن الا دندنة خافتة تطفو فوقها مرة بعد مرة كلمات صغيرة متقطعة : « يا للا . . الغيام . . عشرلاف » الشمس تنحدر نحو المغيب . . سمع الطفل خوار بقرة من بعيد فالتفت ولكنه لم يرها . . أبوه حين يدندن في خفوت لا يشعر بأحد ، ينسى ما حوله تماما ، وحينئذ يتباطأ الطفل في جمع حزم الشعير المحصود وينظر الى الحقول الاخرى . لابد أن اباه الآن يشرب الشاي عند عمته ، ولن يصل الى الدار الا في الظلام ، ولذلك فلن يرى خطوات ابنه الضاحكة على التراب المسحوق . أمه هي التي ستفتح الباب في الليل ، أما هو فسيكون نائما ...
على الجانب الايسر من الطريق رأى وجها ملتويا يضحك ، وحين التقط الورقة الملونة عرف انه وجه امرأة ، فقد كان في أذنيها قرطان طويلان كقمريين معلقين . . كانت الورقة مكرشة ، لابد أن صاحبها رماها بعد أن امتص حبات الحلوى . مر بلسانه على الخد الايسر للمرأة فلم يذق الا طعم الورق الاملس ، طوى الورقة على اربع ووضعها في قب جلابته الكتانية وتابع سيره . حين يمر تحت دار « العيساوي » فستهاجمه الكلبة البيضاء . . لذلك فعليه أن يخرج من الطريق الناعم الطري ويخترق الشوك والحصى ليراوغها

. . ولكن دار « العيساوي » لا تزال بعيدة . . والتفت الى الوادي الاخضر في السفح البعيد فرأى الاشجار والماء وطريق السيارات والبيوت والمدرسة ، ثم صعد ببصره وراء الوادي الى الجبل المقابل فرأى الغابة والافق والسماء جلس على حافة الطريق واخذ يتابع ببصره سيارة صغيرة زرقاء كانت تجري كالنحلة مع الوادي الاخضر . لو اشترى له أبوه سيارة . . . من الحديد لا من التراب . . . يجرها في ساحة الدار على عجلاتها المطاطيه ويجري . . حتى يصل . . الى المدينة ؟ ؟ المدينة هناك وراء الغابـــة في الليل يرون أضواءها البعيدة . ليلها كالنهار . والاطفال فيها كالجن لا يخافون . في النهار يقرأون الكتب في المدارس ، وفي الليل يلعبون تحـت الاضواء الباهرة . أبوه لا « يعرف » اللعب ، لا « يعرف » الا الزرع والشمس والعرق ، وفي الصباح يخلعه من فراشه والنجمة بعد في السماء . ربما لحقه الآن في الطريق . . ونهض . الشمس وصلت الى الارض . صارت حمراء كالدم ، وتراب الطريق بارد الآن . . سمع صفيرا متقطعا ونظر الى الامام فرأى الماعز يملأ الطريق ، والاطفال يركضون ويصفرون . المغرب . . . وبعد قليل تبدأ النساء في الحلب . لو يشرب عرافا مـــن اللبن . . باردا تطفو فوقه قطع الزبد الصفراء . . سيشرب الشاي وينام . . لن يصل الا في الظلام ، وانتفض ونظر الى يده اليمنى فلم ير المنجل . وعاد راكضا . . أبوه سيسلخ لحمه بالحزام الجلدي . . لابد أن المنجل هناك حيث جلس ينظر الى السيارة الزرقاء . . كان يلهث حين رأى المنجل . فالتقطه ملهوفا ، وتطلع الى الطريق فلم ير اباه ، وعاد راكضا كالجدي . . كان الاطفال قد غابوا بالماعز . . الظلام يغطي الارض بالتدريج كالنعاس .. بعد قليل لن يرى الطريق أمامه ، والتفت الى الوراء فلم ير أحدا . لا ينبغي ان يكون طفلا خوافا . . ليس هناك أحد ولا شيء وراءه . . لينظر فقط الى الامام وليتابع الركض . ولكن شيئا خفيا كان يجذبه مـــن ورائه . . يجذبه بدون يد كالهواء . . والتفت فرأى شيئا عائما ضبابيا يقبل وراءه من بعيد . . ليس شيئـــا . . ليس شيئا . . وعاد فالتفت وراءه ايضا ، فاسرع في الجري . . واسرع الشيء العائم الاسود وراءه . واحس بانفاسه في قفاه فصرخ ، والتفت مذعورا فرأى الشيء الاسود لا يزال بعيدا . . وتابع الجري وهو يبكي في خفوت . . وقبل أن يصل الى دار « العيســاوي » . . . « يديــن يديــن . . يديـــن طويلتيــن ناعمتيــن ضاحكتين دافئتين . . يدين حنونتين . . يدين امامه يراهما وتغيبان . . يدين يدين يدين . . » وانكفأ على وجهه . . عثرت رجله بحجر نابت . . فسقط ببطنه على سن المنجل الحاد . . كان المنجل يبقر بطنه والشيء الاسود يطبق عليه . . وصرخ لحظة . . ثم غابت عنه الدنيا . .

الشاحنة ،،، والرجل الذي لا يشبه أحدا

قمري البشير

1 ـ صـراخ آدمـي :

كـل النـاس يصرخـون .
أنـا أصـرخ أيضـا .
أمد أظافري الوسخة في وجه القطط السمينة ، وأخدشهـا .
هذا الرأس في قمة هامتي تسكنه رياح من خـط الاستواء .
كلهـم زرعوا في طريقنـا الالغـام :
الآبـاء المتعبـون .
الاسـاتـذة المحنطـون .
العـاهـرات المتـرهـلات .
وانا اصرخ ايضا / أفتح سجلا للتوقيـع بالبصمـات .

2 ـ تقريـر سـري :

فلان يقرأ الجرائد والروايات وأخبار الناس بكثرة . ستوب . لا ينام ما فيه الكفاية . ستوب . يقولون عنه أنه متزوج . ستوب . زوجته مشلولة لا تتحرك الا داخل المطبخ وفوق السرير . ستوب . في الشارع وفي ايام الحفلات تصير سلحفاة : ستوب .

3 ـ برقيـة مستعجلـة :

السـادة وزراء البتـرول العربـي /
تحيـة واحترامـا .
أنـا الموقـع أسفلـه ،
أحمد الذي يتنفس بصعوبة ، ويعاني مـن عقد كثيـرة ،
أطلب مـن فخامتكـم العمل على تخفيض ثمـن المحروقات ، لانـي لم اعد أقوى على تحمل مصاريف سيارتي لافيات التي أملكهـا ، رغم أنـي أصنف كبورجوازي صغيـر .

أخيرا ، أتمنى أن تنظروا بعين الاعتبار في قضيتي ، علما بأنـي متزوج بامرأة مشلولة ومريضة باستمرار .

ودمتم للصالح العـام /

* كـل الناس يصرخـون :

— أحمد يخترق قشرة العالم الخارجي ، يشرئب بعنقه الى ما وراء جدار الشقة ، ويضع أسفل حذائه على أرضية الشارع .
الشاحنة تمر ، وعينه الزجاجية تتابع في استنكار وجه السائق ، وهيكل الشاحنة ثم المؤخرة المثقلة . وجهتها البيضاء ، ووجهته الفضاء .
انطلقت منذ البارحة في غبش الفجر من السهول الشرقية واخترقت خط الليمس ـ **الحد الفاصل بين المغرب الخصب والمغرب المجذور ، وهـو خط وهمي وضعه الرومان ، القصد منه فرض نظام اقطاعي على المغاربة البربر ، اذ لا يجوز لاحدهم امتلاك قطعة أرضية الا بعد قضاء خمس وعشرين سنة في الجندية** ـ ما عندنا غرض زيـد .
الشاحنة تمر : البرتقال الذي نشتهيه نحن والنساء الحوامل والاطفال المتسكعون يحرمنا منه سكان العالم رقم ١ ، وتقضمه الاسنان المدببة .
منذ القديم اشتهرنا بالكلام ، نعطي كل شيء نملكه ، ونفتح أبوابنا للطارقين بالليل ، وننحر ذبائحنا احتفاء باله الحرب باريس ، وان كانت بنا خصاصة ـ جدنا الاكبر حاتم الطائي هو الذي أورثنا هذه العادة الرديئة ، منذ أن تخلى عن جواده لرجل يحب لحم الخيول ـ دمنا البرتقال : تمتصه المخلوقات الغريبة ، وتمتص معاملها الفوسفاط والحديد والمنغنيز ، ونبقى نحن بلا أدوية ولا معالق ، نتدثر في فصل الشتاء بجلود الاغنام والجرائد ، وفي الصيف تسلط محافل السواح كاميراتهـا الوقحـة على هزالنـا .
الشاحنة الثانية تمر مزمجرة وتتلاشى خلف التل . تلاشى أحمد في داخله : كينونته عود ثقاب مبتل . ضرب باب المقهى برجله اليسرى وباليد اليمنى فتحه على مصراعيه . طلب فطوره الصباحي : زوجته في المستشفى وهو لا شهية له اذا كان بمفرده . لابد أن يأكل مع الناس ويسمع ارتطام الالسنة داخل الفوهات . تعود عليها رغم أنها مشلولة ولا تعرف القراءة والكتابة ، لا يخونها مع أخرى ، ويعود باكرا كل ليلة باكرا ليحملق معها في سطح الغرفة .
الشاحنة الثالثة تمر . رآها من خلف زجاج المقهى تصفع الطريق المعبد ـ **الصبايا العاملات في مزارع البرتقال دمى خشبية ، تتحرك من شجرة الى شجرة ، وتملأ السلال القصبية . كل واحدة في ذمتها ستة افراد أو سبعة . مطلقة كانت أو لم تتزوج بعد . الامر سواء ، يأتي الرجال**

ويحملون على ظهورهم السلال ويفرغونها في التراكتور . سائقو التركتورات الحمراء يفتكون بعوراتهن وألسنتهم البذيئه تلسع الثغور المحمرة ، وتنطلق العيون الى الارداف والصدور ، وقد أرخوا شواربهم التركية ، وفي أصابعهم خواتم فضية ، جلبها الحجاج من الاماكن المقدسة . أيادي الصبيات ملطخة بالطين وممتلئة بالبثور . جحافل الذباب لا تغادرها ـ اذن الرجال كالذباب ـ **وعند حلول موسم الغلات تبدأ الشاحنات في مغادرة سهول ملوية : البرتقال والاجاص والبطيخ والطماطم . رغم هذه الخيرات فان الاسعار كالزئبق ، والقطط السمينة هي وحدها التي تستفيد . آلهة الخصب النائمة فوق جبال الاولمب لا تختار سواها لتلقي باشارات العصا السحرية . بين يوم وآخر كثرت القطط السمينة في السهول والمرتفعات . ولاد بلحاج مثلا . هم خمسة وسادسهم صهرهم الذي قبل الزواج باختهم العانس . في يوم زفافها ذبحوا ستين كبشا ـ**

تلقى احمد الدعوة وحضر الحفل . كان في عطلته السنوية . وأبوه يقيم بجوارهم في بوغريبة ـ **بوغريبة قرية فلاحية تقع على بعد حوالى عشرين كيلومتر من مدينة بركان ، وبها الكثير من القطط السمينة ـ**

ما عندنا غرض زيد ـ قالوا : (نستدعي أحمد . انه رجل طيب وكنا قد حضرنا حفلة زفافه مع « يمينة العرجة ») .

الشاحنة الرابعة تمر بسرعة اكثر من سابقاتها . يدخل أحمد عند صاحب الدكان الذي ينط كالنحلة ، ويسجل في الكارنيات الى آخر الشهر . أما هو فكان دبا قطبيا لا يشبه احدا . ابيضت حوله الكرة الارضية ، وصارت البضائع على الرفوف ندفا ثلجية . في الخارج تخشبت أطراف الناس وصارت سحناتهم فلينا قابلا للاحتراق .

* كل الناس يصرخون :

في الجامعة أمضى أحمد اربع سنوات ، وكان خلالها تمساحا يبكي ماضيه وتاريخه ، ويزحف كجندي فيتنامي ليوقف مفعول الحقن والاقراص التي أرغموه على ابتلاعها . الاساتذة موميات ملفوفة في غموض ومحنطة ، حلت يوما في مراكب فرعونية . فصارت قططا سمينة وهو بينهم تمثال من الثلج ، يكورون كراتهم ويقذفونه بها .

ـ 6

جدنا الاكبر هو الذي أورثنا هذه العادة الرديئة . والادهى من ذلك اننا على استعداد مستمر للتضحية بأبنائنا في كل لحظة من أجل

حفظ ماء الوجه . يقول في ذلك الحطيئة :

رأى شبحا وسط الظلام فراعه
فلما رأى ضيفا تشمر واهتما
وقال : هيا رباه ضيف ولا قوى
بحقك لا تحرمه تا الليلة اللحما .
فقال ابنه لما رآه بحيرة
« أيا أبتي اذبحني ويسر له طعما .

ومن ذلك الوقت الى يومنا هذا ، صار حاتم الطائي شحاذا ، ينتقل من مكان الى آخر دون أن يهتم به أحد ، وتاتي جحافل السواح لتنط عليه كاميراتها .

7 ـ **برقية ثانية :**

السيد رئيس دولة البرازيل / اكبر دولة مصدرة لمادة القهوة / لم نعد نتحكم في أعصابنا بالمرة . كثرت المشاجرات ومشاهد الخصام بين المتزوجين . صارت دماؤنا تغلي وتصعد الى الرأس في أقل من ثانية . نرجو أن ترسلوا لنا ما يكفي من القهوة ، لنستطيع كظم الغيظ ولـ . . .

8 ـ

الشاحنات تتوالى . والمطر ينزل بغزارة ، وأحمد دب قطبي يغوص برجله في المياه ، ويمنية نائمة في « السويسي » . الشاحنات عقبان تخطف الاجنة ، والمطر ينبت البرتقال ، وأحمد يتضاءل ، ويمينة ميتة لا محالة . الشاحنات مغولية ، والمطر لكل الناس ، وأحمد قرد داروينى لا يفر من واقعه . امتلأت أوداجه برائحة الطين المبتل ، فاشترى باقة ورود وبعض الفواكه . ركب الطاكسي الى المستشفى .

9 ـ **خبر من نشرة الوفيات :**

« لقد تسببت الامطار التي تهاطلت في الاسبوع الاخير ، في العديد من الحوادث ، رغم محاولة قوات ضبط السير في التنظيم . وهكذا فقد داست شاحنة محملة بالبرتقال امرأة مشلولة كانت تريد قطع الطريق ، وبرفقتها زوجها الذي عاد بها من المستشفى . نرجو من السائقين ضبط أعصابهم عند السياقة ، وننصحهم بشرب القهوة السوداء اذا هددهم النوم » .

10 ـ **تعليــق عــام**

ايمانا بجدوى الربط بين التراث والواقع المعاش ، فقد قرر الكاتب العباسي بديع الزمان الهمذاني تغيير اسمي راوية مقاماته وبطلها ، ووقع اختياره على احمد النبهاني وحاتم الطائي . ومن الآن فصاعدا نرجو القراء قراءة المقامة الدينارية كالاتي :

حدثنا أحمد النبهاني قال :

« اتفق لي نذر نذرته في دينار إتصدق به على أشحذ رجل بـ . (ضعوا مكان الفراغ ما يناسبه) ، وسألت عنه ، فدللت على حاتم الطائي . فمضيت اليه ، لاتصدق به عليه ، فوجدته في رفقة ، قد اجتمعت عليه في حلقة ، وحولهم جماعة اسياح . لا تكف عن الصياح . . . »

الـزائـرون

الياس ادريس

اجسام البشر المتعبة تلتصق بالمقاعد الخشبية المتآكلة . الريح تهب بقوة ، سوط الحوذي يرتفع نحو الاعلى ويدور ، يدور فتسرع الجياد متعثرة في أحجار كبيرة وصغيرة ، متناثرة في الطريق المعبد الطويل ، من حين لآخر تمر سيارات وشاحنات عكس اتجاهنا فتنحرف الجياد بتلقائية نحو أقصى اليمين . ربما تعلمت ذلك من فعل الممارسة اليومية والعادة المكرورة الرتيبة . ربما تفعل ذلك عن طريق اشارات وعلامات ورموز خاصة تصلها من الحوذي . يمسك الحوذي السوط بيده المزرقة من فعل البرودة ، يفرقعه في الهواء فتعود الجياد المتعبة الى سيرها الطبيعي وسط الطريق المعبد .

دخان السجائر الكثيف يطرد من الافواه الخمسة ، يتشكل كثيفا امامنا ، ينزل بطريقة دائرية مثيرة ، ثم يتصاعد في الهواء ببطء ليعلن عن ضياع شيء ما ، مهم وغير مهم . الوجوه الشاحبة الصفراء أمامي تتناوب النظر الى الطريق ثم الى الجياد ثم الى الحوذي . تنظر اليهم بكسل وتبتلع دخان السجائر الرخيصة . المكان شبه خال الا من أشجار نادرة بعيدة وبعض سيارات انقرضت تماما عندما دارت عربتنا نحو الشمال . الجو موحش مقفر . تمضي العربة وتترك خلفها الاصداء رتيبة تخترق الصمت الاجباري ندخن ونحاول ان نقول شيئا ما ، نتبادل بضع كلمات وجملا قصيرة وتعليقات خاطفة . . « الجو بارد هذا الصباح . . » يعود الصمت الابدي المفروض ونحس اكثر من ذي قبل بمرارة دخان السجائر وهو يحرق الانفاس، وهو يمر من الانف ثم وهو يخرج يتحد ليضيع مع اشياء كثيرة في السماء . . كنا نعرف ان الجو متكلف الى حد لا يوصف وكنا نحاول ان نقنع انفسنا مفتعلين اسبابا وهمية ، باننا غير مخطئين . . وان الامور فوق جهودنا المحدودة ؛ كنت خلال الحديث القليل الدائر بين الوجوه العابسة أركز نظري على السلة التي وضعت فيها بيضا وحليبا وخبزة دقيق وسجائر، الشيء الوحيد الذي يربطهم بعالمنا ، كانوا يطلبون مني ان احضر لهم

أنواعا عادية ، وحين يجوعون في الاضراب عن الاكل ، يستطيعون التدخين فالسجائر هي الخيط الوحيد الرابط بينهم وبيننا نحن الذين لم نتحمل ، لم نستطع . . . (الباب الحديدي يفتح ويغلق ، ليخرج رجل بلباس أزرق مخطط بالابيض ، يدخل ليعود صحبة رجال آخرين بنفس اللباس والهيئة . يفتح بعضهم الباب الجانبي والبعض الآخر يدخن أو يضحك ليظهر أسنانا صلبة بيضاء . يتجمهر الزائرون أمام الباب وندخل بالسلة والسجائر . علبة السجائر تفتح أربع أو خمس مرات قبل أن تصل الى أيديهم . الحليب والبيض والخبز ، تخضع لمراقبة شديدة وصارمة . الاشياء الاخرى ممنوعة . .) .

صياح الديكة في أماكن قريبة يمزق حدة الصمت ويعلن عن مولد يوم جديد .

كنت أترقب لحظة شروق الشمس ـ الاوجه الخمسة الحزينة لا ترحب بالمولود الجديد ، رفعت رأسي وتمتمت بتلقائية :

— صباح الخير

— صباح الخير

التقت عينانا صدفة . كان فرحا ونشيطا عكس الآخرين ، يسطع من وجهه بريق حاد ، يشع ويضيء ليعلن عن انتصار من نوع ما ، سألت :

— أتظن أن الحراس لم يرونا ؟

— أعتقد

— ألم يسمعوا أقدام جياد العربة وهي تقاوم الليل العنيد ؟

— أتمنى ألا يكونوا قد سمعوا شيئا .

— والجنود ؟ ألا تعرف أنهم موجودون في كل مكان ؟

— أعرف . . . أعرف

— واذا حاصرونا ؟ ماذا سنفعل ؟

— سنقول لهم بأننا عاديون ، نقدم لهم أوراقنا ونمضي .

— والسجاير ؟ والاشياء الممنوعة ؟

— سنقول بانها للبهائم .

— للبهائم ؟ الجنود يعرفون أن البهائم لا تأكل البيض وخبز الدقيق والحليب .

— سنحاول أن نقنعهم بعكس ذلك .

— تظن أنهم سيصدقون ؟

— لا يهم . !

العربة تمضي في حزم مع الشارع الذي يتآكل تحت دراجتيها الخلفيتين وتحت أرجل الجياد الجائعة . الرجل الذي امامي يقرأ

جريدة الصباح . يوقف الحوذي العربة ويطلق تنهيدة طويلة ليستريح . الجواد الاحمر ينقر بقدميه الاماميتين ويهز رأسه في خفة بينما الاخر يتابع حركاته باهتمام . أشعة الشمس تلاحق بقعة الظلال وتملأ المكان ضياء . يتوقف الزمن عند هذه اللحظة ويتمدد ، الساعة قابلة لان تكون الثامنة أو التاسعة أو حتى الحادية عشرة . الرجال الذين أراهم الآن يدخنون ويحتسون كؤوس القهوة في صمت .

فجأة ومن حيث لا ندري يقف الجندي الاشقر العنيد ويأمر الحوذى بأن يمضي خلفه ، يقفان معا جنب العربة . تملؤنا الحيرة والدهشة والتساؤل . يشير الجندي بأصبعه الغليظة نحوي ، أتقدم نحوه ، خطوة . خطوتين ، ثلاث خطوات ، أشقر ، قصير ، عمارة من حجر صلب ، ابتسامة ساخرة خبيثة ، سألني :

— السلة سلتكم ؟

لم أجبه

— البيض والحليب وخبزة الدقيق ؟

لم أجبه

— ألا تعرف حضرتكم انها أشياء ممنوعة ؟

لم أجبه

— وانها غير صالحة صحيا للسجناء ؟

لم اجبه ، أمرني :

— اجمع واتبعني

لم أجبه

دخان السجائر يحبو نحو الاعلى في انهزام . وتمضي العربة في الطريق الطويل بايقاع مميت مرعب . لهيب أشعة الشمس يلسع الوجوه المتعبة . نفس الطريق كل يوم . نفس الرحلة . نفس الحراس والجنود والعسس . ثم لا تلبث أن نعود مع المساء الى القرية المشلولة ونتحدث عن أشياء غريبة ولقاءات وهمية تمت ولقاءات سوف تتم . ثلاث سنوات ونحن نبحث عن بصمات ووجوه تشبه وجوههم . كانت امي الشخص الوحيد الذي لا يريد أن ينسى ، تترك القرية أياما وتذهب لتصبح في المباحث والمحاكم . . تمر على الذين تعرفهم ولا تعرفهم وتسال . . وتمضي العربة بعد لقاء قصير وبعد تفتيش دقيق في علبة السجائر وفي المأكولات . الباب الحديدي المغلق ينفتح مرة واحدة كل ثلاث سنوات ، يظهر رجل ببذلة صوفية انيقة وزرقاء مخططة بالابيض . . ومع ذلك يبتسم الآخر للزائر !

اليــاس ادريس — **6 ينايـر 1978**

هوامش حول مشروع قراءة الجابري للفارابي

محمد الوزاد

يندر أن تنال البحوث الفلسفية عندنا الاهتمام الذى ناله بحث الاستاذ محمد عابد الجابري الذي شارك به في مهرجان الفارابي الذى أقيم ببغداد في أكتوبر 1975 تحت عنوان « مشروع قراءة جديدة لفلسفة الفارابي السياسية والدينية » . وترجع أهمية البحث في اعتقادنا لكونه يقترح منهجا جديدا في الدراسات الاسلامية ويريد الخروج بنتائج ليست مالوفة في فلسفة الفارابي وفي الفكر الاسلامي . والبحث ينقسم الى خمسة أقسام :

1 ـ المقدمة وفيها ينوه بالفارابي وأهميتــــه .

2 ـ الملاحظات المنهجية ، حيث ينتقد المنهج التاريخي المعتاد في الدراسات الاسلامية ويعرض اسس المنهج الجديد الذى يمزج فيه بين النزعة البنيوية والمادية التاريخية .

3 ـ مسألة التوفيق بين الفلسفة والدين ، حيث استعمل الباحث منهجه لتفسير عملية التوفيق التي قام بها الفارابي بين أفلاطون وارسطو وبين الدين والفلسفة . وبين أن الفارابي كان مدفوعا بالصــــراع المجتمعي وبخصوصية بنية الفكر الاسلامي وأن الفلسفة اليونانية وسيلة فقط لمالجة هذا الصراع وتحقيق هذه الخصوصية .

4 ـ المدينة الفاضلة ومضمونها الايديولوجي : حيث استخلص الباحث أن الفارابي يعبر في اراء أهل المدينة الفاضلة عن مطامح قوى التقدم في انشاء دولة العقل . ولكن بصورة معتدلة تدخل في الحساب حجم هذه القــوى وحدودهــا .

5 ـ الخاتمة (منهج وافاق) : وفيها يبين ان قراءته لفلسفة الفارابـــي ستثير النقاش خاصة حول دور فلسفة اليونان والتحليل المجتمعي . ويركز من جديد على تميز بنية الفكر الاسلامي في القول بالخلق من العدم وتبنى منطق ثلاثي القيم يخالف منطق ارسطو .

ورغم ان مقصد الاستاذ الجابرى مما لا ينكره احد من المهتميـــــن الجادين بالدراسات الاسلامية لاخراجها من حالة العقم وانعاشها بما يجد في

الميدان العلمي خاصة ميدان العلوم الانسانية . الا ان الملاحظ أن هذا العمل لم يرافقه الحذر العادي في استخلاص الاحكام وتعميمها مما أدى الى صدور مجموعة من الآراء تفتقر الى دليل أو أن ادلتها واهنة . وسنقوم بعملية فحص وعرض لهذه الآراء كما وردت في النسق الاصلي وهدفنا تحقيق التصحيح والتقويم لهذه التجربة الاصيلة والمساهمة في انجاحها في المدى البعيـــــد .

1) ـ ففي المقدمة انتهى التنويه بالفارابي الى أقوال هي في اعتقادنا غير دقيقة . منها : أن الفكر العربي قد بقي خلال الف عام « يدور فـــي فلك الرؤية الفارابية » (ص 8) . وأن الفارابي واجه المشكل المجتمعـي والحضاري في عصره وأن من أعز أمانينا اليوم ان نفعل نفس الشـــيء بالنسبة لمشاكلنا « حتى نستطيع ربط حاضرنا بماضينا والنظر الـــى مشاكلنا بنفس الدرجة من القوة والجرأة والتواضع التي نظر بها الفارابي الى مشاكل عصره واهتمامات معاصريه » . (ص 8) .

فلو صحت هذه الاقوال للزم من ذلك أمور لم تثبت منها أن تكـون فلسفة الفارابي هي الفلسفة الرسمية للعالم الاسلامي أو على الاقل انهـا المصدر الاساسي الوحيد للفكر الاسلامي . والحال أن فلسفة الفارابـــي المتبعين لخطاه كانت محاصرة ـ ولولا حماية بعض الامراء ما قام امرهم ـ وظلت فلسفتهم هدفا للطعن والنقض من طرف جل المتكلمين . وهذا خلاف ما حدث في الغرب المسيحي حينما تبنت الكنيسة فلسفة توما الاكويني . ويلزم من هذه الاقوال أن تكون نظرة الفارابي ـ من خلال انتاجه المعروف ـ الى مشاكل عصره نظرة علمية موضوعية حتى يجوز لنا أن نقتدى به في عصر التطور العلمي المذهل أو أن يمتلك العمق الفلسفي الذي يصل به الى حقيقة الواقع المادي كما تتصوره الفلسفات الحديثة . ويبدو اننا في هذا نلزم الفارابي ما ليس يلزمه ويبقى أن نتمنى فقط ظهور مفكريـــن يتجاوزون الفارابي اذا اضفنا الى ذلك ان الفارابي آمن بالعلوم السرية بينما رفضها مفكرون في الاسلام . ثم كيف يكون تصور الفارابي لمدينة فاضلة يحكمها رئيس مثالي ادراك حقيقي لمشاكل عصره وقدوة لنا في هـــذا العصـــــر ؟ !

2) ـ وفي الملاحظات المنهجية صدر من الجابري وهو يمارس نقد طرق غيره ما يفيد تقليص أهمية هؤلاء بصورة تعميمية مجحفة . فمن ذلك قوله : « والواقع المؤسف أن دراستنا لتراثنا العربي ما زالت تخضع لهذه الرؤية التجزيئية العازلة اللاعلمية » (ص 22) وقوله : « أن عملنا في مجال الدراسات التراثية مـا زال مقصورا على الجمـع والتجميـع » . وأننا « ما زلنا نفتقد الى دراسات حقيقية وأصيلة لهذه المواد الاوليـة الثمينة » و « أن قراءتنا لتراثنا ما زالت قراءة طفيلية انتقائية قافزة » .

(ص 12) . وكان الاسلم علميا تمييز الدارسين مستشرقين وغير مستشرقين الى مستويات بحسب ادراكهم لبنية الفكر الاسلامي المتميزة . والعوائق الموضوعية والذاتية التي منعت البعض منهم من هذه النظرة . ومنها تطور مناهج الدراسات الانسانية في الغرب . ثم كان لابد من الاشارة الى الاستاذ اركون الذى له فضل الريادة في هذا المنهج البنيوى مع عدم تجاهل ما قام به ماكسيم رودنسون والطيب التيزيني وجيب من أعمال في هذا السبيل . ولا عذر لاي دارس يرمي لنفس الاهداف من عدم الاشارة اليهم وتقييم انتاجهم بعيدا عن التعميمات التي لا تنطبق الا على ما يروج في أقسام الفكر الاسلامي في الجامعات العربية المتخلفة . وحتى لو كان القصد فقط اصلاحيا ودفع الباحثين المتخلفين لاستعمال المناهج الحديثة . فان الاولى الاشارة الى الواقع العربي الذي يعوق جديا كل محاولة لفهم التراث فهما علميا . والفوضى التي يعرفها جمع التراث وتحقيقه .

3) — ويبدو أن القسم الثالث يمثل الانطلاقة الرئيسية في البحث ولهذا نعثر فيه على قضايا متعددة سبق أن أثارها الدارسون . أولها مشكل الترجمة العربية لكتب اليونان الفلسفية . ورغم أن الجابرى يرفض تفسير هذه الترجمة بالميول الشخصية للمامون . ويرفض أن يعزو ما ترجم من كتب وعلوم الى الصدفة المحضة الا أنه لا يعرض التفسير المطلوب . ويترك المشكلة « للباحثين المختصين » (ص 16) ويبدو وكان الهدف هو فقط دفع الغير الى البحث في هذه المسالة الحيوية في تاريخنا الثقافي بصورة غير ذاتية تقوم على الحتمية التاريخية . الا أن هذا الموقف التحريضي لا يتفق مع طبيعة البحث . ما دام فهم فلسفة الفارابي متعلقا ، ضرورة ، بالتاريخ الثقافي . وقراءة الفارابي تستدعي ماذا قرأ ؟ . ولا يكفي التلميح بوجود ثورات ثقافية . فالمشكل كيفما كانت تسميه يظل مفتقرا الى التعليل . فبماذا نعلل هذه الثورة ؟ ! (ص 14) .

أما المسالة الثانية فهي التوفيق بين الفلسفة والدين وهي عنوان هذا القسم . ولكنها عولجت من وجهة نظر الفارابي على أساس أن الفارابى في قراءته للفلسفة اليونانية ليس « كفرد من أفراد المجتمع يحسن التهجي والفهم » وانما القارىء هو « الحضارة العربية الاسلامية بكل أبعادها الروحية والفكرية والسياسية والاجتماعية والتاريخية ممثلة في شخص الفارابي الفيلسوف » (ص 17) . لاشك اننا أمام مجاز يفيد في التصوير والتقريب ، ولكنه لا يجب أن ينسينا أبعاد المشكل وتعقيداته . فالتوفيق بين الدين والفلسفة عرض له فلاسفة يهود ومسيحيون منذ العصر الاسكندري كما ظهرت في الاسلام محاولة الكندي . ففي اعتقادنا أن عقد الصلة بين الفارابى وعصره معناه عدم اهمال هذا المدخل ، خاصة انتاج الكندي . كما أن ثمة مبالغة في القول بأن الفارابي يمثل حضارة امتدت قرونا وتنوعت معطياتها

كما وكيفا ويمكن القول فقط انه من المثلين لفترة من فترات هذه الحضارة ولجانب من جوانبها . أضف الى ذلك أن المنجزات النهائية لهذه الحضارة لم تكتمل بعد أيام الفارابي . كذلك نفقد في هذا التعريف بالفارابي تكوينه الثقافي وصلته برجال عصره . ويكون الكلام عندئذ عن قراءة الفارابي والرجوع الى النصوص مفتقرا الى الاسس والمواد الضرورية . وقد يذهب بنا الظن الى أن هذا النقص يرجع الى اعتبار هذه الامور من المشهورات ولا حاجة لتكرارها . الا أن الاكيد أن عرض حياة الفارابي في ضوء منهجي جديد لم يحصل بعد . وأن ما هو مشهور يعرض دائما بأسلوب السرد التاريخي وفي ضوء المعلومات المنسقة لهذا الغرض . هذا اذا نفينا دون حجة امكانيات الكشف عن خفايا جديدة . وهكذا نعود من جديد الى معضلة التاريخ الثقافي الذي تركه الاستاذ الجابري للمتخصصين رغم حيويته في البحث الحالـــي .

وعند كلام الاستاذ الجابري عن قراءة الفارابي لافلاطون وأرسطـــو ومحاولته التوفيق بينهما ركز على الهدف الايديولوجي . دون أن يوضح النقد الفلسفي الذي تعرض له أرسطو والتعصب لافلاطون في عصر الفارابي . ويصرح بذلك الفارابي بقوله : « وما يظن بأرسطوطاليس أنـــه يرى أن العالم قديم وبأفلاطون انه يرى أن العالم محدث . فأقول : ان الذي دعى هؤلاء الى هذا **الظن القبيح المستنكر** بارسطوطاليس الحكيم هو ما قاله في كتاب « طوبيقا » (ص 100 ـ كتاب الجمع بين رأيي الحكيمين) . فتنازع الناس يشمل نزاعهم حول أفلاطون ، وأرسطو . ولو رجعنا الى تاريخ هذه الفترة لوجدنا أن الكندي (المتوفي 252 هـ / 866 م) كما يقول صاعد الاندلسي في طبقات الامم ذهب الى « مذهب « أفلاطون » من القول بحدوث العالم في غير زمان ونصر هذا المذهب بحجج غير صحيحـــة سوفسطائية وبعضها خطابية » (ص 81 ـ 82 ـ طبقات الامم) . وأن محمد بن زكريا الرازي الطبيب المتوفي 326 هـ . « كان شديد الانحراف عن (أرسطاطاليس) وعائبا له في مفارقته معلمه (أفلاطون) وغيره من متقدمي الفلاسفة في كثير من آرائهم . وكان يزعم أنه أفسد الفلسفة وغير كثيرا من أصولها » (ص 50 ـ طبقات الامم) ومن الذين تحمسوا لارسطو ثابت بن قرة المتوفي 288 هـ وهو الذي ترجم « السماع الطبيعي » حيث أفصح فيها أرسطو عن قدم العالم وقد رد الرازي على ثابت بن قرة (ص 129 ـ رسائل فلسفية للرازي ـ بيروت 1973 . ط 1) . فكان من اللازم الكشف عن هذا الصراع بين أصحاب أفلاطون وأصحاب أرسطو قبل البحث عن الجذور الايديولوجية للصراع ومحاولة التوفيق .

كما نشير الى انعدام التمييز بين ما هو ايديولوجي وما هو علمي في محاولة الفارابي التوفيقية . فالدعوى أن كل ما قام به الفارابي ايديولوجي

بحث لا يتفق مع تصريح الفارابي بكونه يبحث عن الحقيقة المتفق عليها وهو غرض فلسفي وعلمي يتجاوز الاطار الايديولوجي الضيق . ويقول الفارابي في نفس الرسالة « وأما العقول المختلفة اذا اتفقت بعد تأمل منها ، وتدرب ، وبحث وتنقيب ومعاندة ، وتبكيت ، واثارة الاماكن المتقابلة فلا شيء أصح مما اعتقدته وشهدت به واتفقت عليه » (ص 82 ـ الجمع بين رأيي الحاكمين) . فالفارابي يهدف الى التوفيق بين آراء معاصريه وفي نفس الوقت يهدف الى ما هو أبعد ، تأكيد امكانية المعرفة ووحدتها . كما نضيف الى ذلك عاملا ذاتيا وهو ايمان الفارابي باتفاق أرسطو وأفلاطون .

ونرى أن الاستاذ الجابري قد انحرف عن الحذر العلمي حينما تجاهل ثقافة الفارابي الواقعية ولجا الى التخمين خاصة عندما أكد أن الفارابي « يشعر في قرارة نفسه » بان « أتولوجيا أرسطو » منحول ولكنه « غالب هذا الشعور وطمسه » (ص 19) . رغم أن نصوص الفارابي تقول العكس فبصراحة وبدون لبس يقول الفارابي : أن لا خلاف بين أرسطو وأفلاطون في العمق : « ونحن لا ندعى أنه لابون ، بوجه من الوجوه وجهة من الجهات بين الطريقين . لانه يلزمنا عن ذلك ، أن يكون قول أرسطوطاليس ومأخذه وسلوكه هي باعينها قول أفلاطون ومأخذه وسلوكه . وذلك محال وشنيع . ولكننا ندعى أنه لا خلاف بينهما في الاصول والمقاصد على ما بيناه أو سنبينه . . » (ص. 88 ـ كتاب الجمع بين رأيي الحكيمين) . يكون منحولا . ويقول في معرض كلامه عن التناقض بين ما في هذا الكتاب

كما يصرح الفارابي بنسبة كتاب « الربوبية » لارسطو وينفي أن يكون منحولا . ويقول في معرض كلامه عن التناقض بين ما في هذا الكتاب وما في الكتب الاخرى لارسطو حول مسألة الصور الروحانية (المثل) حيث انها مثبتة في كتاب «الربوبية» رغم ان أرسطو انتقدها ورفضها في كتبه الاخرى خاصة كتاب ما بعد الطبيعة : « وأما أن بعضها لارسطو وبعضها ليس له فهو أبعد جدا . اذ الكتب الناطقة بتلك الاقاويل أشهر من أن يظن ببعضها أنه منحول . فبقى أن يكون لها تأويلات ومعان اذا كشف عنها لرتفع الشك والحيرة » (ص 106 ـ كتاب الجمع بين رأيي الحكيمين) . ولو جاز حكم الاستاذ الجابرى استنادا الى احتمال مرفوض صراحة من طرف الفارابي لانقلبت المعايير في الجدل الفلسفي والكلامي ما دام يعرض دائما الاحتمالات المختلفة نفيا واثباتا . ولاستوى النفي والاثبات . ثم ان الفارابي لم يخصص كتاب « الربوبية » بهذا الاحتمال المنفي وانما قال بالحرف : « بعض أقاويله » . اي ان هذا الاحتمال يتساوى فيه كتاب الربوبية . وكتاب ما بعد الطبيعة . ثم ان ذكر « قرارة » نفس الفارابي اشبه بالحكم على النوايا دون وجود دليل مادي . فالمسألة كلها ليست في مستوى اليقين . رغم أننا لا نرى ما يدعو حتى للشك في هذه النوايا .

سواء في ثقافة الفارابي أو في اقواله . ولو تصورنا جدلا أن الفارابي يدعي ما يعلم في قرارة نفسه أنه غير صحيح للزم أن يكون مخادعا وأن يطعن في صدقه رغم أن الاستاذ الجابرى يبرئه لفظيا من هذه النتيجة المترتبة ضرورة . ثم اننا لا نرى أن قبول العامل الذاتي يتناقض مع المنهج المقترح ما دام لظاهرة الوثائق المنحولة وجود تاريخي وفعالية . والمؤكد أن معاصري الفارابي من المفكرين راجت بينهم مؤلفات ووثائق منحولة فلسفية ودينية وتاريخية واعتمدوا عليها في التاليف ولم تكن مناهجهم ولا وسائل بحثهم قادرة على كشف الحقيقة حتى لو رغبوا في ذلك ويظهر ذلك في الفلسفة عند كلامهم عن تاريخ الفلسفة اليونانية . فيمكن اذن أن نعتبر أن وجود كتاب الربوبية عامل موضوعي في دفع الفارابي المؤمن بنسبته الى أرسطو الى التوفيق بالاضافة الى الدافع الايديولوجي والى اعتقاد الفارابي في اتفاق أفلاطون وأرسطو وأن الحقيقة لا يمكن الاختلاف حولها بين المستعملين لعقلهم بصورة منطقية .

ولهذا يبدو مستغربا أن يقول الاستاذ الجابري بالحرف : « أن الدور الذي يعزى عادة لكتاب (اتولوجيا أرسطو) ليس من الاهمية والخطورة بالقدر الذي نعتقد . فلا يصح أن يقال أنه لولا هذا الكتاب لتعرف الفلاسفة العرب على فلسفة أرسطو كما هي في « حقيقتها » . ذلك لان حقيقة هذه الفلسفة هي ما كان يريده الفلاسفة العرب منها ويبحثون عنه فيها » . (ص 20) . والاستغراب راجع الى ان معرفة ارسطو او غير أرسطو لا تقوم فقط على الارادة والرغبة مهما كانت فردية أو مجتمعية وانما تقوم على ما يدل على الموضوع المرغوب فيه وما يدل على أرسطو مما ينسب اليه من مؤلفات . أو ما يعتقد الراغبون في المعرفة أنه منسوب اليه . وعندما توجد وسائل المعرفة ويكون الاعتقاد في صدقها ، عندئذ فقط يجوز طرح مسألة طريقة التعامل مع هذه الوسائل . أي كيف فهم الفلاسفة المسلمون أرسطو . فالرغبة في تاويل أرسطو متعلقة بوجود ما يقبل التاويل . وسر اللبس عند الاستاذ الجابري أنه ميز بين فلسفة ارسطو ومؤلفات أرسطو (ومنها المنحولة) . فكان الفلاسفة المسلمين أولوا فلسفة أرسطو اعتمادا على الكتب المنحولة (رغم جهلهم بكونها منحولة) مع أن فلسفة أرسطو التي تعرف عليها فلاسفة الاسلام هي نسيج هذه المؤلفات (المنحولة والغير المنحولة) لاعتقادهم في نسبتها جميعا لارسطو وعن طريقها عرفوا أرسطو . ولا يمكن انكار أهمية كتاب الربوبية في هذا الفهم والمعرفة لكونه وافق رغبة المناصرين لارسطو ولكونه مصدر فلسفة هؤلاء ذاتها ، خاصة نظرية الفيض التي أثرت في الفكر الاسلامي بصفة عامة ، لكنه بالطبع ليس الكتاب المنحول الوحيد ولا ينفي هذا أيضا اهمية الكتب السليمة من النحل التي وصلت الى يد فلاسفة الاسلام ، وليس صحيحا أيضا القول بأن فلاسفة

الاسلام عموما لم يميزوا تماما ما لارسطو على أساس أنهم لجأوا الى التأويل ، فقد بين فلاسفة الاسلام المناصرون لارسطو في كثير من المواضيع ما اعتبروه مخالفا لارسطو وأخذوا به مع ذلك . أما المعارضون لارسطو فلا شك أنهم أشد تمييزا لهذه الاراء ونقضا لها . ولم يندفع الفلاسفة المسلمون كما يوحي بذلك قول الاستاذ الجابري الى التأويل القائم فقط على الرغبة ، وانما سلكوا في ذلك ما يتفق مع مؤلفات أرسطو ومع ميولهم الفلسفية سواء كخصوم أو انصار متحفظين لارسطو . فقد استعمل هؤلاء الفلاسفة أيضا عملية النقد والتمحيص هذه العملية التي شملت أيضا النصوص الدينية المقدسه ولو بصورة مبطنة أو بصورة علنية كما فعل الرازي وابن رشد . وقول الاستاذ الجابري لا يتفق تماما مع المستوى الفلسفي العميق لهؤلاء والذي نوه به في شخص الفارابي . فان يتجاوزوا في نظره صورة بعض الجماعات المتعصبة الشيعيه في تاويلها والمعروفة بالباطنية . وليس موقف ابن رشد الا قمة هذا الموقف النقدى والعمق الفلسفي ، رغم أنه كان يلزم حسب القول السابق أن يندفع ابن رشد هو الاخر نحو قبول كل ما نسب الى أرسطو . والمعروف عـــن ابن رشد اعجابه المتفاني بأرسطو وقوله ان فلسفته لا تناقض العقيدة . وليست معطيات مجتمع ابن رشد كافية لتفسر هذا الموقف ، فالمجتمع الاندلسي والمغربي أشد قسوة على رجال الفلسفة وعصره عرف بدايـــه الانحطاط وسيطرة الاتجاه النقلي في العالم الاسلامي بعد حملة الغزالـــي ورغم ذلك نرى ابن رشد يبذل جهدا في تنقية فلسفة أرسطو وعرضها على ما هي عليه دون أن يعني هذا أنه تخلص تماما من تاثير المؤلفات المنحولة والشراح السابقيـــن .

ونضيف الى هذا أن الاستاذ الجابرى لم يبين النص الذى رفض فيه ابن رشد كتاب الربوبية . أما ما رأيناه في كتاب « تهافت التهافت » فهو في معرض رد ابن رشد على سخرية الغزالي حول نظرية الفارابي وابن سينا في الفيض فهما في نظر ابن رشد « أول من قال هذه الخرافات . فقلدهما الناس ونسبوا هذا القول الى الفلسفة » (تهافت التهافت) . وهذا لا يدل على معرفة ابن رشد بحقيقة الكتاب المنحول ولا باصول نظرية الفيض ، التي نسبها للفارابي وابن سينا . وانما رفض هذه الاراء جملة مـــن الفلسفة ، ووجد أن قيمتها لا تسمو الى مستوى أرسطو الالاهي وفلسفته المطلقـــــة .

كما أن الاستاذ الجابرى عندما أراد تعليل اختيار الفارابي لارسطو لجا الى مقارنة غير دقيقة بين الفارابي والغزالي دون أن يبين بالتحديد المعطيات التي وجهت اختياراتهما رغم استعانتهما معا بالفلسفة اليونانية والتراث الشرقي . كما لجا الى مقارنة حضارية مغرقة في التعميم على حساب الوقائع بين الحضارة اليونانية والاسلامية . ففي نظره أن « لحظة الفارابي

ولحظة الغزالي بالنسبة لتطور الحضارة العربية الاسلامية بالمشرق هما بالتتابع كلحظة أرسطو ولحظة افلوطين بالنسبة للحضارة الاغريقية ـ اللاتينية . مع الاخذ بعين الاعتبار الكامل خصوصية الحضارتين » (ص 22) ويكون التعليل المستخلص عن هذا الطريق أن اختيار الفارابي لارسطو يعود الى هذا التماثل الصورى بين لحظة أرسطو ولحظة الفارابي الحضارية (ص 23) . والواقع أن المقارنة لا معنى لها اذا استثنينا خصوصية الحضارتين أى اذا استثنينا « جميع الفروق التاريخية والاجتماعية والجغرافية » (ص 23) . بل انها عندئذ لن تنطبق بالذات على اليونان بل ان هيكل المقارنة الفارغ يمكن أن تحشر فيه جميع الحضارات .

وحينما يقول الاستاذ الجابرى أن الحضارة اليونانية انتقلت من المجتمع القبلي الى مجتمع المدينة ثم الى الدولة الامبراطورية « دولة العقل والتنظيم العقلاني » أى دولة الاسكندر المقدوني (ص 23) التي كان أرسطو فيلسوفها الاكبر . وأن الحضارة الاسلامية عرفت تطورا مماثلا : « من النظام القبلى والتنظيم العصبي الى النظام المدني ـ مكة والمدينة ـ الى الدولة الامبراطورية دولة الرشيد والمأمون ، دولة العقل والتنظيم العقلي » (ص 23) .

ان هذه المقارنة تتناسى الحقائق التاريخية . فالفلسفة اليونانية التى تمثل العقلانية عند اليونان ، والحضارة اليونانية جملة : ازدهرت في النظام المديني : وأثينا أشهر هذه المدن ، ونجد تعلق اليونان بمدنهم تعلقا سياسيا واضحا في مؤلفات فلاسفتهم وأدبائهم خاصة أفلاطون . ولا يمكن اعتبار أرسطو وليد النظام المقدوني بل هو وليد أثينا حيث كانت ما زالت تحتفظ باستقلالها الذاتي وحيث تتلمذ على أفلاطون وساعده في التدريس كما يصعب اعتبار أرسطو فيلسوف الدولة المقدونية . فرغم مجاورة مسقط رأسه لمقدونيا ودخوله في حاشية الاسكندر . واتهامه في أثينا بمحالفة المقدونيين فان تعاليم ارسطو الفلسفية تعارض تماما سلوك الاسكندر المقدوني وأرسطو ينادى بالاعتدال السياسي والاخلاقي وينتقد الاستبداد المفرط كما يلح على الخصائص المميزة لكل مدينة في حكمها السياسي ويرفض الانظمة المفروضة . وقد أدى القضاء التدريجي على استقلال المدن اليونانية الى بداية انهيار الحضارة اليونانيـــة .

اما في الاسلام فالمسالة تختلف : فالعرب عرفوا النظام القبلي في الشمال لكنهم قبل ذلك عرفوا حضارات امبراطورية في الجنوب ، ثم ان النظام المديني كان حالة مؤقتة . فلم ينظر في الاسلام الى المدن الرئيسية على أن لها كيانا سياسيا مستقلا ، بل على انها مراكز لمحيط سياسى يتسع أو يضيق بحسب قوة الدول المتعاقبة واعتبرت مكة والمدينة مركزين لمحيط ديني لا يحد في الزمان والمكان . ولن نجد التعلق السياسي بالمدينة الا في أوضاع التفكك والانحلال السياسي كما حدث في الاندلس بعد انقراض

الدولة الاموية . وظل مع ذلك حالة شاذة انتهت دون ان تخلف أثرا في الفكر السياسي الاسلامي القائم علـى مفهوم الامة وليس على المدينـة . وحضارة الاسلام نشأت في هذا الاطار ونمت في المدن المركزية ولكنها شملت، بتفاوت المحيط الاسلامي شرقا وغربا ، وتجاوزت الحدود السياسية بين الدول الاسلامية ذاتها . كما اننا لم نعرف صراعا هاما في الاسلام بين المدن كما في اليونان . فالصراع السياسي في الاسلام ظل هدفه السلطة الشاملة على المسلمين في ظل الشرعية الدينية .

أما قول الاستاذ الجابرى بالتماثل بين لحظة ارسطو الحضارية ولحظة الفارابي . فهذا بعيد أيضا حتى في هذا التخطيط المبسط . فارسطو عاصر نشأة الامبراطورية . والفارابي كما نعلم عاصر انحلال الامبراطورية وعاش فـي كنـف أحـد الامـــراء المنفصليـن عـن السلطـة المركزيـة والفارابـي يمثـل مرحلـة بدايـة الانتـاج الفلسفـي الاسلامـي . وأرسطـو يمثـل مرحلـة الاكتمـال والنضـج . كمـا يلاحـظ نفس التبسيـط عندمـا ميـز الاستـاذ الجابـري بيـن بنيـة الفكـــر الاسلامي وبنية الفكر اليوناني . فعند اليونان الثابت الاساسي هو « لا شيء من لا شيء » . وفي الاسلام « الخلق من لا شيء هو الثابت الاساسي » (ص 24) . والفارابي في توفيقه بين الفلسفة والدين « حاول التخفيف من تعارض الثابتين المذكورين » (ص 25) . والتبسيط يبدو في وضع الفكر اليوناني بكامله في سلة واحدة . ففكرة الخلق من عدم لها وجود في الاساطير القديمة والفلسفة المادية عند اليونان (التي يمثلها ديموقردطس وأبيقور . وفي الاسلام : الدهريون) كانت أكثر حزما في رفضها لهذه الفكرة . أمـا النزعة المثالية عند اليونان فقد قامت بما قام به الفارابي من محاولة الدمج باساليب ملتوية ، ونرى ذلك جليا في محاورة طيماوس لافلاطون حيث التجأ الى أسلوب أسطوري مكثف اختلف حوله الشراح . ووصف المادة الاولى بأنها لا صفة لها ولا شكل اشرقت عليها المثل فأصبحت ذات صفات وأشكال : وهذا المعنى أقرب الى العدم . ولو تمعنا كما قال ابن رشد بعض الآيات القرآنية لما كانت اكثر وضوحا الا أن المتكلمين هم الذين منحوها صورة العدم المطلق ثم اختلفوا خاصة المعتزلة منهم هل العدم شيء ؟ ! ثم أن هذا هو الذى يفسر اجماع الفلاسفة المسلمين ورجال الدين على محاربة الدهرية ، واعتبار أصحابها أعداء للدين وأعداء للفلسفة . والغزالي في حملته نزع منهم حتى الصفة الفلسفية في مقدمة التهافت . وسيستمر المثاليون الى عصرنا هذا مصدر دعم للفكـــر اللاهـوتـــي .

ثم عاد الاستاذ الجابرى في الخاتمة الى ترسيخ هذا الفصل ولكن هذه المرة بين الفكر اليوناني والفكر الاسلامي ، وليس فقط الدين الاسلامي ، على أساس اختلاف الثابتين المذكورين ثم على أساس اختلاف منطق كليهما .

« فالعقلانية العربية الاسلامية كما طبقتها مختلف الفرق من معتزلة واشاعرة وشيعة وفلاسفة ذات منطق خاص ، منطق ثلاثي القيم يختلف كثيراً عن المنطق الارسطي الثنائي القيم . ان هذا المنطق الخاص لا يتقيد بمبدأ الثالث المرفوع ، فالقضية ليست اما صادقة واما كاذبة لا غير بل هناك دوما في المنطق العربي الاسلامي قيمة ثالثة » (ص 49) .

وفي رأينا أن هذا الحكم التعميمي ذهب بعيدا بل تلزم عنه نتائج فاسدة : منها أن نخرج من الفكر الاسلامي طائفة هامة من المتكلمين والفلاسفة الذين قالوا بقدم المادة وصرحوا بذلك كما فعل بعض المعتزلة في المعدوم وفلسفة الرازى الطبيب القائمة على قدم الزمان والمكان والخلاء وابن رشد المتمسك بالهيولي الارسطية . ثم يلزم عن التمايز المنطقي بين الفكرين الاخذ بنظرية « العقليات » التي روج لها بعض علماء الاجتماع في القرن التاسع عشر والتي تخفي تعارضا مع وحدة الفكر الانساني ومن ثمة التمهيد لاهداف استعمارية وعنصرية ، فالنقاش الذى دار حول استقلال المنطق الاسلامي لم يحقق النتيجة التي كان يهدف اليها دعاة الاصالة والانغلاق على الذات . ولكنه دل بوضوح على أن المفكرين المسلمين انما طوروا المنطق الارسطي سواء جانبه الصورى أو المادى . (ويلزم أن تركز بوضوح على أن عمل ارسطو شمل في المنطق الاتجاهين معا) ، فالمفكرون المسلمون استعملوا ـ ولم يعجبوا فقط بـ المنطق الصوري في تحليلاتهم وجدالهم الفلسفي . فالقياس الارسطي الاساس عندهم في كل استدلال سواء في النفي أو الاثبات الميتافيزيقي . وتناقض الخصم دليل على بطلان أقواله . بل ان أشد الذين هاجموا « المنطق الصورى » (ومنهم ابن حزم وابن تيمية) نجدهم في ردودهم على المتكلمين والفلاسفة وغيرهم يستعملون هذا القياس ويلجأون الى اثبات التناقض على الخصم . كما استعمل المفكرون المسلمون المنطق المادى وطوره في العلوم العملية خاصة في الفقه والاصول . اما المتأخرون الذين أظهروا امتعاضا من المنطق والجدل عامة فهم علامة على انهيار الفكر الاسلامي فلا يملكون بديلا ما عدا مبدأ التسليم والتقليد . والغريب أن الاستاذ الجابرى يتكلم عن قيمة ثالثة لا هي بالصدق ولا بالكذب دون أن يعينها وقد فشل المناطقة الوضعيون اليوم في هذا السبيل . اما اللائحة التي أوردها كدليل على قوله : (أحوال ابي هاشم ـ كسب الاشاعرة الواجب بغيره عند ابن سينا . . . الخ) . فهي لا تمثل الا واجهة للتراث الاسلامي التي سماها محمد أركون باللا فكر دعت الى الاخذ به عقيدة أصحابه . وقد ادركت طائفة من المفكرين المسلمين هذا الخروج عن الفكر فسخر ابن حزم مثلا من : هذه الاراء التي تخالف المعقول والمنقول . وليس ثمة تراث انساني يخلو من هذه النزعة . فليس من السليم ايضا أن نصم التراث الاسلامي في سلة واحدة . فما هو خارج الصدق والكذب يظل في حالة

الشك أو الظن . ثم ان القائلين بهذه الاراء الشاذة هم انفسهم قد اعتقدوا يصدقها العقل السليم . ولا يجب الخلط بين هذه الآراء وبين ما يقــول بــه بصدقها فلم يخرجوا عن الاعتراف بقيمة « الصدق » ولكنهم صدقوا أمورا لا علماء الجسميات اليوم . فوسائل الاثبات هي التي تغيرت وليست قيمة الصدق . وقصور هذه الوسائل هو الذي يعلل قصور النتائـج . ولا يعتد بالذين يستغلون ازمات العلوم المعاصرة لتاكيد اللامعقول .

كما ان تعليل ذلك بان محاور الفكر الاسلامي ثلاثية (الله ـ الانســان ـ الكون) . (ص 50) بعيد عن الصواب . فداخل الفكر الاسلامي نجــد اتجاها ينحو نحو تقوية جانب الانسان والكون فهو ثنائي أكثر منه ثلاثي (ومن ذلك الرازي وابن رشد) . وثمة نزعة واحدية (عند الصوفية القائلين بوحدة الوجود وعند الجبرية) وبين الطرفين تتعدد المواقف . ولا يجوز الكلام عن هذا الثالوث القار الا ضمن القائلين به من مفكرى الاسلام ـ ويلزم لذلك الخروج عن دائرة التبسيط والتعميم المخل ـ ولا يلزم القول بثلاثية المحاور القول بثلاثية القيم .

ولم يبين الاستاذ الجابرى ضرورة هذا الاستخلاص . والمعروف أنَ ديكارت أشهر من ميز هذه المحاور في فلسفته وبين تفاوتها في الاثبــات المنطقي والانطولوجــي . لكنه لم يلزمــه ذلك الكلام عن قيمة ثالثة فــــي المنطق لا يمكن أن توجد في العقــل .

4) ـ وفي القسم الرابع حيث يحلل الاستاذ الجابرى المدينة الفاضلة ومضمونها الايديولوجي عند الفارابي . كان التعليل الرئيسي والذى سبقت الاشارة اليه في الاجزاء السابقة هو التعليل المجتمعي التاريخي : فالقوى المجتمعية المتصارعة في عصر الفارابي أساس هذا التفسير . الا أن الاستاذ الجابرى لم يبين مضمون هذا الصراع الاجتماعي . فرغم انه قسمها الى

أ ـ قوى قديمة اقطاعية وشبه اقطاعية وغيرها من « القوى المتخلفــة ماديا وفكريا في البادية والحاضرة » (ص 41) . وهي جميعها تعبر عــن نفسها في الميدان الايديولوجي بتيار النقل ولها سيطرة على المجتمع الذى تريد توحيده على أساس تقليد السلــف .

ب ـ القوى الاجتماعية النامية وخاصة « الارستقراطية التجارية » . ولم تكن « تملك من القوة المادية ما يمكنها من فرض سيطرتها علـــــى الجميع » (ص 41) . ويمثلها في الميدان الايديولوجي تيار « العقل » من خلال المعتزلة ثم الفلاسفة ولضعفها وتقهقرها لجأت الى التأويل والتوفيق . فان معنى هذه « القوة » ظل اسميا . اذ لم يعرض للتركيب الاقطاعي ولا الحركة التجارية وأبعادها . فهل التجارة والاقطاع أيام الفارابي تماثل في واقعها وأحوالها التجارة والاقطاع أيام صدر الاسلام مثلا ؟ : ان كلمات مثل القوة ـ الصراع ـ الضعف ـ الاقطاع ـ التجارة يمكن أن تستعمل في كل

مراحل التاريخ ، خاصة العصر الوسيط ، لكنها تتطلب تعييننا ماديا ملموسا بالنسبــة لفكر معين .

ثم ان هذا التعيين المفقود هو الدليل على وجودها وهو ما يهدف الباحث الى اثباته . ولا ننسى وجود خلاف حول وجود ظاهرة الاقطاع في الاسلام . ولا يجوز اذا كان البحث التاريخي العلمي كما قال الاستاذ الجابرى في الخاتمة معتذرا عن هذا التعيين « لم يكشف لنا بعد هوية هذه القوى . عن أصولها وتركيبها ومكانتها الاجتماعية والتاريخية وخط سيرها . . الخ » (ص 51) . أن نسارع الى الاطمئنان لاي تحليل لهذه القوى وربطهـــا بالانتاج الفكرى . لانه سيكون فاقدا للقيمة العلمية ويظل محض ظن ورجم بالغيب أو في أحسن الاحوال : فروضا قابلة للنقض والرد : فالذين قاموا بحماية وتشجيع الفكر الفلسفي والاعتزالي هم الامراء المثلون لسلطـــــة الاقطاع خاصة المأمون سيف الدولة ــ الناصر الاموي في الاندلس ــ يعقوب المنصور الموحدي . . . وأن الحملة ضد كتب الفلسفة لم تشتد الا بعد ضعف هؤلاء الامراء المستبدين وانحلال دولهم . ثم ان التجارة والصنائع كان وجودها وازدهارها متعلقا بالامراء واتباعهم . فالمواد الكمالية هي المصدر المضمون للربح ولا يقبل عليها الا الامراء لانها تتعلق بها حياتهم في عصر الازدهار .

وحينما اختفى مجد الامراء واضمحلت قدرتهم الشرائية تقهقرت الصنائع والتجارة المربحة وفسدت الاسواق كما قال ابن خلدون . ولم يبين الاستاذ الجابرى دور طبقة العامة التي كان صراعها مع الامراء أشد وضوحا وواقعها الاجتماعي يبدو في تعاليم قادة ثوراتها كثورة الخوارج والزنج والقرامطة والتي يبدو احتقارها والخوف منها في المؤلفات الاسلامية . ويبدو ذلـــك واضحا عند كلام الفارابي عن أراء أهل المدن المضادة . فالاقرب الى الوقائع أن نقول ان الفارابي في بحثه عن المستبد العادل المفكر انما يساند طبقــة الامراء التي يعتبر وجودها المزدهر حيويا للحركة التجارية والعلمية واداة لاخلاق القوة بمعنى الثورة . وهو في هذا يتفق مع الروح الافلاطونية المثالية التي احتقرت ديموقراطية اليونان ورمت الجمهور بالحيوانية . ولا يجوز القياس على الحركة العقلية في أوربا بعد نهاية العصر الوسيط . ويظهر أن هذا القياس الخاطيء هو الذى وجه تحليل الاستاذ الجابرى . وانكشف ذلك حينما ختم بحثه بقوله « لقد تطلعت البورجوازية الفرنسية في القرن الثامن عشر الى تشييد دولة الحرية والاخاء والمساواة ، دولة العدل والعقل . وكان روسو بعقده الاجتماعي المعبر عن تلك التطلعات . فلماذا لا نرى في لفارابي روسو العرب في القرون الوسطى ؟ » (ص 51) والطريف حقا ان يكون روسو العرب (اى الفارابي) قد نفى بقوة وشدة فكرة العقـــــد الاجتماعي التي أثبتها روسو الفرنسي . مع اننا نلاحظ أن القياس لم

استعمل في عصر الفارابي (أى العصر الوسيط) فقط ، لكانت نتيجته أن الفلاسفة المسيحيين قبل الفارابي وبعده والذين ماثلوه في النزعة التوفيقية قد ساهموا في دعم الكنيسة المرتبطة بالاقطاع : فأوغسطين مؤسس الفلسفة المسيحية هو أول من وضع القواعد « الشرعية » لمقاومة الهرطقة .

5) ـ ويمكن أن ننهي هذه الهوامش ـ التي لم تدخل في الاعتبار كثيرا من الاحكام الجزئية القابلة للاعتراض والتي وردت في البحث . بأن نؤكد على أن المشكلة ليست فقط في الاختيار بين القراءة الايديولوجية الواعية للتراث أو القراءة الايديولوجية الغير الواعية كما قال الاستاذ الجابرى في الخاتمة (ص 47) .

بل نحن أمام اختيار أسبق بين الحفاظ على روح المنهج العلمي في استنباط الاحكام أو نترك العنان لكل ما يروق النفس وييسر عليها مشقة التحليل الواقعي المعقد . فمهما كانت الدعاوى الايديولوجية فلا يمكن أن تتم على حساب الاستقراء العلمي . . والا كانت النتيجة هدما للايديولوجية ذاتها مهما كانت مثلها وفائدتها . بل ان الاستخفاف بالواقع عند بعض الماديين هو الذى يفسح المجال للنزعة المثالية التي تعتمد على التفسير العقلي المجرد ويسمح لها بالانتشار . ويمكن عندئذ لدعاة التفسير الاسطورى لتاريخ الاسلام أن يزعموا أنهم على حق ما داموا يقرأونه قراءة ايديولوجية واعيـــــة »

اعتمدنا هنا على نص المقال المنشور بعدد مارس 1976 من مجلة « أقـــلام » المغربيـــة .

● مجـــلات

الآداب : عدد خاص بـ « الادب المغربي الحديث »

1 ـ في مستهل العدد الخاص « بالادب المغربي الحديث » الذي أصدرته مجلة «الاداب» البيروتية في شهر مارس من هذه السنة ، تحدث محمد برادة ـ الرئيس الحالي لاتحاد كتاب المغرب ـ فقال : « ان هذا العدد من « الاداب » الذي اشرف اتحاد كتاب المغرب علـــى تحضيره ، لا يضم افضل النصوص . وقد كان بودنا أن تساهم اقلام اخرى لها قيمتها وانتظرنا ردها على ندائنا امدا طويلا . لذلك قررنا ان ننشر هذه المواد على اعتبار أن المساهمين لهم مسؤوليتهم الشخصية فيما ينشرون » .

ودون ان نتوقف هنا للتساؤل عن المسؤول الحقيقي (أهو اتحاد الكتاب وطريقة عمله التي جعلت منه ، في النهاية ، مجرد صندوق بريد يجمع المواد ويرسلها الى بيروت ، أم هـــو « الاقلام » التي لم تشارك رغم النداء الموجه اليها . أم هو « الاقلام » التي شاركت والتي ليست نصوصها « أفضل النصوص » فتحملت ، من ثم ، مسؤوليتها الشخصية فيما نشرت ، ام هو جهة أخرى غير هذه او تلك) ، دون ذلك ، نستطيع الجزم فعلا بأن العدد الخاص بـ « الادب المغربي الحديث » كان هزيلا وغير معبر عن الواقع الحقيقي لهذا الادب .

ولكي لا نترك الكلام سائبا ، نستشهد ببعض الامثلة . ولتكن ما يفترض عادة ـ في مثل هذه الحالات ـ انه الاهم : اي الدراسات والابحاث . ولحسن حظنا فان عددها لا يتجاوز الاربعة . وهي : « اين يتجه الادب في المغرب الاقصى » لمحمد زنيبر ، « مدخل اقراءة تجربة الشعر في المترب العربي » لاحمد المديني ، « مظاهر انماط الوعي في القصة المغربية القصيرة » لمحمد عز الدين التازي ، « الاستلاب في الفكر السلفي الجديد بالمغرب » ، لعبد الرزاق الـــــــدواي .

2 ـ كالعادة ، يفاجئنا السيد زنيبر ـ الذي اتاحت له « الاداب » فرصة أن يصول ويجول ، « منظرا » لاتجاهات الادب في المغرب ! ـ باكتشاف جديد ينبغي التوقف عنده طويلا ، ودراسته بمنتهى الحرص والحذر ، وهو أن الادب المغربي « جاء ناضجا ومكتملا من الخارج ، واستقر شيئا فشيئا بالمغرب مع دخول دين جديد هو الاسلام ، ولغة جديدة هي العربية » . وكالعادة ، سيثير هذا الاكتشاف حنق « اشباه المثقفين » فيهتفون : « ماذا ؟ والمغاربة قبل الاسلام ، الم يكن لهم أدب ؟ » . ولكن زنيبر لا يصمت ، ويضمن مقاله الجواب بحيث لا يفهمه الا أولو الالباب : فـ « الادب المغربي » ـ بتحديده له ـ كان « أدب بلاط ونخبة » ، وبما أن عموم الشعب ـ وهم اغلبية السكان ـ ليسوا بلاطا ، وبما ان البلاط لا علاقة له بعموم الشعب ، فان الاخيرين ـ وببساطة ـ كانوا بلا أدب .

ولئلا يفهم من « بلا أدب » هذه معنى اخر هو غير ما يروم صاحبه يقول السيـــد زنيبر : الا أنه ، ومع ذلك ، فقد كان للشعب أدب يعرف باسم الادب الشعبي . وهذا الادب الشعبي ـ ان كان مجهولا لديكم ـ هو « قصيدة الملحون » . (وما يتبعها من اقراص حلوى وكؤوس شاي ساخنة . . الخ الخ الخ) .

ولان ثمة أدب مغربي حقيقي واحد ، فان الاستاذ يتحدث عن المغرب وكأنه كتلة متراصة موحدة لا تعرف تناقضات ولا صراعات (ولماذا تعرف هذه التناقضات والصراعات ؟) . واذا حدث واضطر للتحدث عن الصراعات والتناقضات قال ، مثلا : « ما زال لدينا ممثلون عن الزوايا وعن السلفية ، بل يمكن القول انهم يحظون بعطف السلطات » ، أو قال : « فالى جانب الرقابة الميكانيكية التي يمكن ان تمارسها السلطات ، هنالك الضغط المعنوي والقمع الفكري الذي يمكن للاوساط الرجعية أن تمارسه باسم الدين والقيم التقليدية لتضطهد الادب الجديد وتجارب الفكر الناشيء (كـذا) » .

وفعلا : فهناك السلطات في جانب (ربما مع الادب الجديد و « الفكـر النـاشيء ») وهناك في جانب اخر : الاوساط الرجعية ، والزوايا ، والسلفية ، والقيم التقليدية . . الخ ثم هناك ، بعد هذا وذاك ، كلمة « يمكن » التي لا يفك أسرارها وطلاسمها الا عالـــم « جهبذ » في غير علوم النحو والصرف وما شابههما .

ان مقال السيد زنيبر يثير فينا أشد الحنين الى مقالات أواخر القرن التاسع عشر ، ولولا أن التاريخ مكتوب بغلاف عدد « الاداب » ، لتصور القارىء انه يقرأ مقالا كتب سنة (1878) ، وهذا ، ان كان يدل على شيء ، فعلى الصلة الوثيقة ــ على الاستمرارية (!) ــ بيننا وبين تراثنا الحديث .

ورغم ضآلة المآخذ التي يمكن تسجيلها على مقال السيد زنيبر ، نرى وجوب تسجيل احدها ــ رغم تفاهته ــ وهو جمعه لكل الاسماء التالية في سلة واحدة عنونها بـ « شعراء التجديد والتحول » : (عبد الكريم بن ثابت ــ ادريس الجاي ــ احمد المجاطي ــ عبد الكريم الطبال ــ أحمد المديني ــ عبد اللطيف اللعبي) . وليس المأخذ هنا على الجمع بين بن ثابت وعبد اللطيف اللعبي ، ولا على الجمع بين الجاي والمجاطي ، وانما هو على ادخال اسم المديني في زمرة الشعراء المجددين والمحولين . والمديني معروف بأنه قصاص لا بأنه شاعر (والدليل على ذلك ان ما صدر له لحد الآن هو مجموعتان قصاصيتان ورواية) .

بيد ان هذا خطأ بسيط ، يعود فقط الى عدم اطلاع السيد زنيبر على الادب المغربي ، وهو امر نتمنى ان يتمكن من التغلب عليه مستقبلا .

3 ــ وثاني الدراسات دراسة للاستاذ ــ المتخصص في شؤون « الاستلاب » ــ عبد الرزاق الدواي . وكالعادة فهي عن « الاستلاب » ــ أين ؟ ــ في الفكر السلفي الجديد بالمغرب (علال الفاسي نموذجا) .

ومن أول هامش يبرز السيد الدواي تمسكه بـ « المنهج العلمي » فيقول : « تمت كتابة هذا الفصل بضع (كذا) شهور قبل وفاة علال الفاسي المفاجئة يوم 13 ماي 1974 ، وقد كان لهذه الوفاة صدى عميق في مختلف الاوساط المغربية (...) ولم نر اية ضرورة لادخال تعديلات جوهرية على هذا الفصل ، واكتفينا بتغييرات طفيفة في الاسلوب والتعبير » .

فأولى أسس المنهج العلمي في البحث والتحليل هي قاعدة : « اذكروا موتاكم بخير » . فاذا كنتم قساة في تحليلكم لفكر شخص وهو حي ، فان من الضروري ان تلطفوا من أسلوب هذا التحليل حين موته ، وذلك شريطة الا يتعدى الامر « الاسلوب » الى « الجوهر » .

وضروري ايضا ، في تمسك المرء بـ « المنهج العلمي » ، أن يتحدث عن الفكر والوجود ، وأولوية أحدهما على الاخر . وهنا يضع السيد الدواي اليد على حقيقة بالغة الخطورة ، كانت مجهولة حتى ذلك الحين ، وهي أن « أولوية الفكر على الوجود ، وبالتالي استقلال الفكر عن الشروط المادية والاجتماعية ، تأخذ ، مركزا مهما في سلفية علال الفاسي ، التي يمكن الكشف فيها عن نزعة مثالية » .

وخشية أن نفهم مصطلح المثالية في بعده الفلسفي ــ وهو امر وخيم العواقب ــ ينبهنا السيد الدواي قائلا : « ولكن لا بالمعنى الفلسفي لهذه الكلمة ، اذ ان اهمية الفكر وأولويته لا تظهران عنده في المستوى الانطولوجي أو في المستوى المعرفي ، بل في اعتبار الفكر ــ الديني والاخلاقي بصفة رئيسية ــ عنصرا حاسما في كل تطور وفي كل امتياز اجتماعي » . عظيم ! لقد كان على علال الفاسي ان يعتبر « الفكر الاقتصادي » هو العنصر الحاسم لكي يكون علميا » و « ماديا » ــ لا بالمعنى الفلسفي للكلمة هنا أيضا ــ ولكي يبتعد عن الاستيلاب .

الا أنه ، رغم « علمية » منهج السيد الدوالي ، فلنستسمحه على ابداء الملاحظتين التاليتين :

تتعلق الملاحظة الاولى بمفهوم « الاستلاب » ذاته .

فهذا المفهوم ماهوي . يتضمن افتراضا لـ « ماهية » . والبحث في الماهية يدخل في نطاق الميتافيزيقيا لا البحث العلمي . وربما سيكون البحث أكثر عملية لو اختار الكاتب مفهوما آخر اطارا لبحثه : الايديولوجيا مثلا . (التركيز على الوعي ضمن الايديولوجيا ربما كان أقرب الى العملية من التركيز على الماهية المستلبة) .

تتعلق الملاحظة الاولى بمفهوم «الاستلاب » ذاته .

لما صمت عنه وتام به او كان من مستتبعات ما لم يقله في نصه المكتوب (نذكر هنا ، مثلا ، قيادة علال الفاسي ــ برغم « العجز المعرفي » للحركة السلفية الجديدة ــ للحركة الوطنية سنوات عديدة) . ان الاهتمام بالفكر المكتوب جعل السيد الدواي يقارع بالفكر فكرا يجتزيء منه ما يشاء من فقرات ، تاركا الواقع جانبا .

وربما نجد له العذر في ان البحث أكاديمي أساسا ، وفي ان البحوث الاكاديمية تعمل ، أساسا ، لاجل نيل الشهادات ، وفي اذنا لا تكون « أكاديمية » بالفعل الا اذا تركت بيننا

وبين الواقع ما مقداره سنة ضوئية كاملة .

4 ـ ومن التنظير للادب والتنظير للفكر ننتقل الى الدراسة « التطبيقية » على القصة المغربية القصيرة ، التي قام بها السيد عز الدين التازي .

الملاحظة الاساسية على هذه الدراسة ، وعلى « دراسات » السيد التازي بصفة عامة ، هي أن هذا الاخير لا زال عاجزا عن فهم واستيعاب أن ثمة فرقا بين كتابة العمل الابداعي وكتابة النص النقدي أو الفكري بوجه عـــام .

فاذا كان جائزا للمبدع أن يكتب نصه كيفما ووقتما يشاء ، وبالكلمات والعبارات والتركيبات التي يريدها ، فان ذلك لا يجوز مطلقا بالنسبة لكاتب مقال أو دراســة فكريــة تتعامل بالمصطلحات والمفاهيم التي تدل مباشرة على هدفها بوضوح ودون التواء ، لا بالتركيبات الجمالية التي تشير ، ترمز ، ولا تدل .

هـــذا أولا .

ثم لابد ، ثانيا ، في الكتابة الفكرية من اتخاذ منهج معين . ودون التعمق في الكلام عن المنهج كطريقة بحث ، نتحدث عنه كطريقة عرض فنقول انه العرض المنطقي المتسلسل لعدد من الافكار يؤدي السابق منها الى اللاحق ، ويصل الى نتيجة او جملة من النتائج في لانهاية (وذلك دون بتر أو تكرار أو . . أو . .) .

نكتفي بهذا الكلام ، ونأخذ بالمصادفة فقرة من دراسة السيد التازي ، ونقرأ :

« ان توتر الحدث في القصة احيانا ، يؤدي الى تناقض خطير في البنية العامة ، بين كونه نتيجة مقدرة وصفية تأتي من صميم ولحمة السياق القصصي ، وبين أن ذلك لا يأتي نتيجة خلخلة في هذا السياق الذي يتشكل من تراص وحداته اللغوية والوصفية . . اذ المفروض استعمال أدوات تفجير أخرى كاللغة التي نجدها مقتصدة في الكلمات هادئة محايدة في الوصف ، رغم ان هذا الوصف لا يتعلق بعلاقة حيادية بين الكاتب وموضوعه . ولعل هذا التناقض الشكلي الاساسي ، هو ما يفقد القصة الواقعية قدرتها على أن تكون متوتـــــرة احتدامية الا اذا كان ذلك موضوعا بلغة حيادية في سلوك أو حادثة » .

ونتساءل : هل كلمة : « تناقض خطيرة » كلمة علمية ؟ هل هناك ـ في المنطق ، مثلا ، وهو المصدر الاساسي لكلمة تناقض ـ تناقضا خطيرا وتناقضا غير خطير ؟ ما المقصود بالبنية العامة ؟ « البنية العامة » لماذا ؟ ما هي الرابطة المنطقية بين الجملة « ان توتر . . الوصفية » والجملة « . . ان المفروض . . موضوعه » ؟ الـخ الـخ . .

ان هذه الفقرة ـ وهي نموذج لـ « الدراسة » في جملتها ـ ، وكما هو واضح ، لا تقول ـ رغم كبرها ـ اي شيء على الاطلاق .

واذا كان النتاج لا يقول شيئا ، فمن الافضل الا يكون ـ بدوره ـ على الاطلاق .

5 ـ الدراسة الرابعة والاخيرة في العدد هي لاحمد المديني عن « تجربة الشعر في المغرب العربي » ـ لاسباب لا نود الدخول فيها يسمي المديني المغرب (الاقصى) المغرب العربي ـ .

ورغم أنها اهم دراسة من بين الاربع دراسات ، فانها ، تسقط مع ذلك في محظور أساسي ، هو تقليدية المنهج ، وبالتالي لا علميته .

وتتجلى تقليدية المنهج في عدد من النقط ، منها مثلا زاوية النظر الى الموضوع ، ومنها عمومية الاحكام ، وانعدام الاستشهادات . (لا يكفي مثلا ان نصدر حكما بأن « كثيرا مـن قصائد السنوات الاولى من الستينات (. . .) لم تكن تكشف (. . .) الا فهما بسيطا للقصيدة الجديدة كما ابدعها شعراء مثل عبد الوهاب البياتي ، ونزار قباني ، وصلاح عبد الصبور » ـ وانما ينبغي أن نكشف عن كيف ولماذا ؟ : كيف كان هذا « الفهم البسيط » : على صعيد اللغة ، والتركيب ، والموسيقى ، والايقاع ، والتفعيلة . . . الـخ ؟ ولماذا كان على ذلك الشكل الذي كان عليه ولم يكن على غيره ؟ وما هي العوامل الرئيسية في ذلك : أهي الداخلية أم هي « التأثر » بالشعر في المشرق ؟ . . . الـخ) ـ (كما نذكر مثلا على ذلك ادخال « الدعاية الاخوانية » في كتابة الدراسة ـ قول المديني ، مثلا ، عن صبري انه ينطلق منذ بداياته ، « في مغامرات التمرن والتجريب بروح رياضية صرف لا تعوزه » !) .

غير ان ما نحب التوقف عنده هنا بعض الشيء ، وهو احدى مترتبات المنهج التقليدي، هو : « تقليدية اللغة المستعملة في الدراسة ، على الصعيدين اللفظي والتراكيبــي . ونتوقف عند تقليدية اللغة هذه بسبب ما تكشف عنه من تناقض مع ما يدعو اليه احمد المديني على صعيد الكتابة القصصية من « تفجير للغة » . ولكي نتساءل : ايهم الثابت عند المديني :

أهو التقليد أم الابداع الحر المنطلق من كل القيود ؟ / يقول المديني :

« ولم يكن أبو شعيب الدكالي سوى ذلك الطالب الذي رحل الى المشرق ودرس على مشايخه وجالس علماءه ثم عاد ليثبت زهرانه اليانعات التي ستعبق في أعطاف من سيتحملون مسؤولية البعث الفكري والسياسي لمجابهة المستعمر في حملته لاحتلال البلاد واجتثاث كل مقوماتها الدينية واللغوية والحضارية » (هامش : يمكن الاشارة هنا الى نوع من المثالية ـ بالمعنى الفلسفي ! ـ والمرتبطة ارتباطا لا ينفصم بلا علمية المنهج والنظرة الى الموضوع ، وذلك في التحدث عن المستعمر ، وعن حملته لاحتلال البلاد واجتثاث كل مقوماتها .. الخ : نتساءل : هل الهدف هو اجتثاث المقومات أم انه الهيمنة الاقتصادية ؟) .

« وما نحسب الا اننا نطال محالا ونحن نريد للنبتة التي أينع عودها في مشرق العروبة فاعطت حركة البعث وما استتبعها من تيارات وروافد امتدت حتى ظهور القصيدة الجديدة ، نريد لها أن تعطي نفس الاغصان والثمار » .

وربما كشفت لنا عودة متانية الى نصوص المديني الابداعية . الجواب عن السؤال .

6 ـ هذه هي طبيعة الدراسات الواردة في عدد « الاداب » . واذا كانت كلها على هذا النحو ، فما بالنا ببقية المواد ؟ (دون أن نتكلم عن نصوص الادب المغربي المنقولة عن الفرنسية ، والتي لم يبذل مترجمها أي مجهود لا في اختيارها ولا في ترجمتها بحيث جاءت نصوصا ركيكة وغير معبرة عن أصحابها) ـ طبعا مع استثنائنا لبعض النصوص الشعرية والقصصية الجيدة ـ .

مع ذلك ، وكيفما كان الحال ، نسجل ايجابية أن يهتم الاخوة في المشرق بالادب المغربي ، وأن يصدروا اعدادا خاصة عنه .

لقد جعلت مبادرة « الاداب » عددا من المجلات المشرقية تهتم بالادب المغربي ، وتسعى ، بدورها ، الى اصدار اعداد خاصة عن الادب المغربي والثقافة المغربية . وكل الذي نتمناه هو أن يستفيد اتحاد كتاب المغرب من تجربة « جمع مواد الاداب » ، ويبحث عن صيغة عمل تجعله ينشر في المستقبل عددا عن الادب المغربي يتحمل فيه « مسؤولية كاملة » .

مـــــــواقـــــــف

بعد توقف دام ازيد من سنتين ، عادت مجلة « مواقف » الى الصدور ، بعددها الثاني والثلاثين ، الذي يتضمن عددا من الدراسات (هي : المغرب افقا للفكر لعبد الكبير الخطيبي ـ تأملات حول البداية لادوار سعيد ـ النقد الادبي الحديث كما يراه لوسيان غولدمان لجمال شحيد ـ نحو منهج بنيوي في نقد الشعر لكمال أبو ديب ـ ودراسة نصية لقصيدة السياب : « النهر والموت » لخالدة سعيد) وقصائد شعرية لكل من : أمين الباشا ـ انسي الحاج ـ سمير الصايغ ـ روث أبو ديب ـ جون وين ـ بيتر ليفي ـ أورخان ميسر) .

يقول أدونيس في مقدمة العـــدد :

« انه زمن الانهيار . فلنترك ما ينهار لانهياره .

والتهافت يهدر طوفانا يبدو فيه الترقيع الانقاذي انه يحتضن الداء ليجعله اكثـــر استشراء ، ويبدو فيه الترقيع الاصلاحي انه يموه الفساد ليجعله اكثر استفراسا .

يجب أن يكتمل الخراب ، لكن الجميل ، اذ من أين للذين لا يحسنون الهدم ، أن يحسنـــوا البنـــاء ؟

بدءا من ذلك ، يمكن القول ان زمن الانهيارات هو نفسه زمن البدايات .

الا ، لا يطلعن احد علينا ، مولولا : انتم « روم » ، و « شعوبيون » ، « هدامون » ، و « مخربون » . فخير للذين تعودوا هذا السقوط ، والفوا هذا الانتحار بالوحل ان ينظروا الى ما فيهم : باطنا وظاهرا ، فكرا وممارسة ، وأن يتأملوا عميقا ، عميقا . .

ليس ما نقوله يأسا ، أو دعوة الى اليأس ، وانما هو اعتبار واستبصار . واليأس البصير هو ، في أية حال ، خير من الامل الاعمى .

لكن ، ماذا تقدر « مجلة » ان تفعـــل ؟

حسبها أن تفهم لحظة الابداع في هذه المرحلة التاريخية ، وأن تقبض عليها فتعيد النظر في الممارسة الكتابية ، وتكشف عن الخصائص الاجتماعية الفكرية السياسية الفنية ، التـي تميـز الطليعـــة .

حسبها أن تشارك في التأسيس لمناخ الابداع والحرية والتغير » .

وفي صفحات عنونها الياس خوري بـ « المائدة » يكتب قائلا :

« (. . . الثقافة ، أي ثقافتـ (نـا) ، أي ما نصنعه نحن ، أي نحن ، ليست جوابا . بل تطمح أن تكون مجرد سؤال حقيقي . سؤال ينطلق من حاجات الواقع ، من حاجات زمن انهيار الزمن الذي صنع من العجز . والسؤال الذي ينطلق من حاجات الواقع ، أو يطمح أن يفعل ذلك لا يولد الا داخل براكين الدم والغبار . داخل الخيبات التي تمزق الحلم وتحيله الى خرقة . هنا ، لا يكون السؤال سؤالا « حديثا » ، أي سؤالا من الفلين الذي يطفو على سطح أي مستنقع ويعتقد انه يقلد مستنقعا آخر اسمه الغرب الراسمالي ، ولا سؤالا سلفيا ، أي سؤالا يحاول أن يحيل حشرجات الماضي واحتضاره الى حضور كاذب لا يكون الا اذا كان المستنقع وكان الفلين طافيا على قشرته .

سؤال الواقع هو تحدي الخروج من هامش الموت والدخول في هامش الحياة . بين الهامشين مسافة قصيرة جدا ، لكننا لا نستطيع أن نقطعها في زمن الحروب التي لا تنتهي الا اذا حطمنا المائدة التي ترصف فوقها الكتب كما ترصف أطباق الطعام . وتحطيم المائدة يعني دخول من أخرج من الفعل الى الفعل ، أي ممارسة لما صنف على انه « غير الادب » وتحويله الى أدب لانه الادب الحقيقـــي .

الانتقال من العموميات الى التفاصيل ، من الاوهام الى الممارسة الفعلية ، التقـــاط تفاصيل الواقع وتحويلها الى ثقافة ديموقراطية هي ثقافة الاكثرية . الخروج من مجد « النخبة الحديثة » الى مجد التفاصيل التي تخلق نماذجها وعلاماتها .

المسيرة بالغة الصعوبة ، ففي زمن الحروب المتواصلة ، زمن الاستبداد والقهر ، زمن اخراس آخر هامش ديموقراطي ، لابد من تغيير الاهداف وتغيير الوسائل ، لابد مـــن تحطيم ثقافتـ (ـ نـا) ورميها بين الاقدام والاشواك . (. . .) » .

(عنوان المجلة « مواقف » . ص. ب. : 8355 ـ 11 ، بيروت ، لبنان) .

ابحـــاث عربيــــة

صدر بباريس مؤخرا العدد الاول من مجلة « ابحاث عربية » ، وهي مجلة « دوريـــة للبحث العلمي الجامعي في شؤون الفكر العربي (آداب ـ لغة ـ فلسفة ـ تاريخ) » ، برأس تحريرها الباحث المغربي عبد الغني أبو العزم ، ويشترك معه في التحرير كل من بطرس حلاق منير العكش ، شربل داغـــــر .

تحتوي المجلة على قسمين من الابحاث والدراسات ، أحدهما عربي (120 ص) والاخر باللغـــــة الفرنسيــــــة (36 ص) .

بالقسم الاول « دراسات فكرية وايديولوجية » (هي : تساؤلات حول الفكر العربـــي « التاريخ والوهم الحضاري والواقع المعاش » لعبد الغني أبو العزم ، الاستجابة والتحدي في ثقافة مصر المعاصرة ـ لغالي شكري ـ وهو الفصل الاول من أطروحة هذا الاخير لنيـــل دكتوراه السلك الثالث في موضوع « النهضة والسقوط في الفكر العربي » ـ والصراع التاريخي للامبرياليه ضد عروبة مصر ـ لامير اسكندر ـ ثم « المبادرة والذريعة الاقتصادية لغايز ملص) ثم « دراسات نقدية وادبية » (هي : الوحي والرواية العقلانية للمستقبل ، لمنير العكش ـ والوهم النقدي واشكالية النقد العربي الحديث لشربل داغر » ، مع « عرض وتقديم لاطروحات ودراسات جامعية » قدمت بفرنسا (هي : الشاعرية العربية لجمال الدين ابن الشيخ ، وقمة العزلة للطاهر بنجلون ، ـ نظريات ومناهج المدارس البلاغية العربية لعبد الله بونفور ـ منهجية ابن خلدون في المقدمة لعلي اومليل ـ الام والطفل في المجتمع المغربي التقليدي لفوزية القدميري) ، علاوة على قصيدة شعرية لامل دنقل عنوانها سرحان لا يتسلم مفاتيح القدس ، واخبار بالكتب المهتمة بشؤون العالم العربي والصادرة حديثا .

أما القسم الفرنسي فيشتمل على دراستين (هما : الله والثورة في الفكر والشعر العربي المعاصر لبطرس حلاق ـ ونحو تسمية جديدة للعصر الجاهلي لعبد الغني ابو العزم) ، ومقابلة مع جاك بيرك حول « العالم العربي واشكالية مرحلة التحرر الوطني » ، ثم بيبليوغرافيا للاطروحات الجامعية المقدمة بجامعة باريس حول الدراسات العربية والاسلامية .

وقد تصدرت القسمين افتتاحية بقلم رئيس التحرير جاء فيها :

« هذه المجلة ، مجلة فصلية سوف تختص بالبحث العلمي ، والدراسات الجامعية ، مجالها العريض الفكر العربي في تاريخه وحاضره ومستقبله ، تهدف الى طرح كل الاشكاليات الفكرية التي تمس واقعنا .

هذه المجلة . .

رائدها الحقيقة العلمية والحوار العلمي والنقد القائم على الادلة والحجج .

- البحث عن كل الاشراقات الفكرية في واقعنا .
- البحث عن الجوانب المظلمة في حياتنا .
- البحث عن المعطيات التاريخية وواقع المرحلة المعاصرة من أجل تحديد آفاق المستقبل لعالم أفضل للانسان العربي .

ان هذه المجلة ضمن اطار استقلاليتها الكاملة عن أي توجيه حزبي تود أن تكون مجالا رحبا للحوار لكل المفكرين والباحثين العرب سواء في المهجر أو في البلدان العربية ومجالا للقاء بين كتاب المغرب والمشرق .

من خلال هذه المجلة نود ان نعرف بالابحاث العربية المقدمة من طرف الباحثين الى الجامعات الفرنسية في شتى الميادين : اللغة ، الفلسفة ، الادب ، النقد ، وعلم الاجتماع : أي كل ما يمس التراث العربي واشكالية المرحلة المعاصرة في كل أبعادها سواء في المشرق أو في المغرب لنتعرف بمستوى الابحاث العربية الجامعية واهتماماتها ، والى اي حد تستجيب الى متطلبات واقعنا لمواجهة التخلف والنقص الذي يعاني منه مجال البحث العلمي في بلداننا العربية .

واذا كانت هذه المجلة سوف تهتم بمجال البحث ، الا أن هذا الاهتمام ليس مفصولا عن المشاكل والهموم وقضايا النضال القومي والاجتماعي للشعوب العربية وما تعرفه من تطورات في شتى المجالات الحيوية .

من خلال هذا المنبر سوف نعمل على نشر كل ما يساهم بشكل فعال وعملي على بلورة الفكر العربي وتطوير الرؤية العربية لواقعنا وللمزيد من المعرفة والنقد البناء ،والحوار حول أزمة الواقع الراهن ومكونات الحاضر وآفاق المستقبل .

ونحن اذ نقدم العدد الاول الذي اخترنا أن يكون محوره أزمة الفكر العربي بصفة عامة والوضع الثقافي الايديولوجي بمصر العربية بصفة خاصة ، قد حاولنا في حدود امكانياتنا الفردية ان يكون ترجمة عملية للاهداف التي سوف نعمل على بلورتها ، وبذلك نامل أن تكون الدراسات والابحاث التي يحتوي عليها هذا العدد والذي ساهم فيه مجموعة من الباحثين قد حققنا بها ما نصبو اليه ، آملين أن نطور أعدادنا القادمة لخدمة القارىء ، وللاسهام في تقدم ميدان البحث العلمي العربي .

رئيس التحرير » .

نتمنى للزميلة « ابحاث عربية » كل تقدم وتوفيق . وأن تتحول فعلا الى اداة ربط حقيقية بين الثقافة العربية في المغرب وفي المشرق .

(عنوان المجلة :

Recherches Arabes
72. Rue du Château d'Eau - 75010 - Paris

● فنون تشكيلية ـ الالتزام والمعاصرة ـ محمد شبعة

ان موضوع الندوة المقترح هو « نحو فن عربي ملتزم ومعاصر »

وطرح هذا الموضوع بهذه الصيغة يدل ولا شك ان هنالك حاجة ماسة ورغبة عميقة

للجماعير الشعبية أن يكون الفن ملتزما وان يكون كذلك معاصرا .
الا أن سؤالا يتبادر الى ذهننا :
ـ بمن يلتزم الفنان العربي ؟ هل بمشاعر واحاسيس الجماعيـر الشعبيـة الواسعـة والمسحوقة منها بالـذات ؟
ـ ام انه يلتزم بالطبقة التي ينتمي اليها ؟
فعندما نضع عادة مسألة الالتزام في الفن كثيرا (ان لم اقل دائما) ما نفعل ذلك بطريقة مجردة بعيدة عن اسسها الطبقيـة .
اذ في اعتقادي ان الفنان البرجوازي وحتى البرجوازي الصغير ملتزم عن وعي او بدون وعي بطبقتـه .

وعندما يقرر الفنان البرجوازي الصغير ان يلتزم بجانب الفئات الواسعة من الجماهير الشعبية والمسحوقة منها على الخصوص فانه يصل لا محالة الى ذلك عن طريق قناعة حقيقية ، اذ يكتشف إنتماءه الحقيقي ولو كان صادرا عن طبقة اخرى .

وسواء كان الالتزام برجوازيا ام شعبيا فان العمل الفني ومكانته من علاقات الانتاج هي التي تحدد فـي نهـايـة التحليـل نـوعيتـه .
ونحن نلتقي يوميا بفنانين يدعون الالتزام مع افتراض ان يكون بجانب قضايا الجماهير الشعبية ، والحالة ان اعمالهم تكتفي ببعض المؤثرات والشعارات الديماغوجية ، ولا تخرج عن سوق القـاعـات الخاصـة والشبه الخـاصـة والبيـوت .
ان الالتزام ليس عاطفية فوقية وصدقة نتصدق بها على الشعب .
فالفنان الملتزم بقضية شعبه التزاما حقيقيا وصادقا ، هو الفنان الذي يصغي دوما الى الشعب ويعيش داخل الشعب يتنفس ما يتنفسه ويعاني ما يعانيه منصتا ومتتبعا لابسط حركاته متلمسا لذوقه البسيط والمعقد في آن واحد .

عند ذلك يكتشف القيم الحضارية الحقيقية التي دافع عنها الشعب طيلة سنوات القهر الاستعماري ولا يزال يدافع عنها ضد الاستيلابات والغزو الغربي الامبريالي . والعظيم في هـذا ان يكون المدافع الوحيد عن هذه القيم في الوقت الذي يتعرض فيه للسحق اليومي المادي حيث لقمة الخبز تستحوذ على اكبر قسط من اهتمامه .
ذلك انه يعي تماما مقدار حيوية قيمه الفنية والثقافية عامة بالنسبة لصموده وكفاحـه في سبيل الوصول الى حياة افضل يمسك فيها بمصيره تمام الامساك .
ونحن نرى أن المثقف العربي البرجوازي الصغير والمتخرج من الغرب على الخصوص كلما اقترب من حياة الشعب استطاع ان يتخلص من عقدة الغرب ويهتدي الى ذاته وخصوصيته الثقـافيـة .

وكلما ابتعد عن حياة الشعب واكتفى بالسماع والمشاهدة السياحية زاد استيلابه وسقوطه في الايديولوجية البرجوازية بل الاستقراطية الجديدة ، ومهما ادعى هذا النموذج من نية حسنة واطلق من شعارات ملتزمة فان انتاجه الادبي او الفني سيبقى دائما معبرا عن الطبقـة التـي ينتمـي اليهـا .
ومن الطبيعي ان تسعى طليعة الشعب المثقفة الى الالتحام بالشعب متعلمة منه اذ ان هـذا الالتزام وحده يمكنها من بناء اسس الايديولوجية المستقبلية وتطوير ثقافة الشعب على المدى القريب والمتوسط والبعيـد .

ان المفردات الجديدة في لغتنا التشكيلية يجب ان نستقيها بهذه الطريقة وليس عن طريق السماع وأقصد الطريق الفوقي الابوي ، لان هذا الموقف هو في الحقيقة نفاق وكذب على الشعب .
فأذا سلمنا ان التعبير الفني التشكيلي ليس فقط شكلا ومحيطا ومناخا بصريا فقط بل انه كذلك مضمون يعكس احساسا ومفهوما للحياة ، اذا اسلمنا بهذا فسيكون من حقنا ان نتساءل:
ماذا قدمه الفنان العربي الملتزم من ابداع يعكس ولو بعضا من الكفاح الرائع والبطولي لشعوبنا ؟ وفي مقدمتهم الشعب الفلسطيني . ان هذا الكفاح وهذه المسيرة ليس الا تعبيرا من شعبنا عن مفهومه للحياة وللعالم ، ونحن كثيرا ما نصرخ ان الفنان يعبر من خلال عمله عـن مفهوم مجتمعه للحياة والعالم .

ان البرجوازية تقوم يوميا بارتشاء الفنان واغرائه بمختلف الوسائل المعروفة حتى يتخلى عن قضية شعبه . وليس نظام السوق الفنية الا واحدا من اهم تلك الوسائل .
فاذا اراد الفنان الملتزم ان يتسلح ضد هذه المغريات عليه ان يسعى لتطوير اشكال

مبتكرة لسوق شعبية تمكنه اولا من تسويق عمله داخل الشعب وثانيا من توفير وسيلة العيش بعيد عن طغيان وسلطة السوق البرجوازية .

ان البرجوازية تعتمد في طغيانها وسلطتها في ارتشاء الفنان وتطويقه على الشعور الذاتي والاناني للفنان البرجوازي الصغير ذلك الشعور الذي غذته سنوات من التربية الفنية البرجوازية التي تحتقر العمل الجماعي وتحتقر العمل اليدوي وتمجد الذاتية عن طريق مفهوم العبقرية .

ان تطوير ونشر تقنيات الطباعة الغرافيقية والسكرين (السرغرافية) اعتبره من المهام المستعجلة لمطروحة امام الفنان العربي الملتزم لانها ستمكنه من نشر العمل الفني الشعبي على نطاق واسع سيتسع يوما عن يوم ، اضف الى انه سيمكننا من العيش خارج اطار السوق الفنية البـرجـوازيـة .

وحتى لا تبقى الشعارات مجردة ومنافقة علينا ان نكافح من اجل جعل الفن بالشارع . ان محاولات المعارض بالشارع التي تمت في بعض الاقطار العربية دلت على صحة هذا العمـل وحيويته بالنسبة ، اولا لتطوير الذوق الفني للجماهير ، وثانيا لتربية الفنان نفسه من خلال الحوار التي تخلقه مثل هذه المعارض .

اما قضية المعاصرة الواردة في موضوع الندوة فانها كذلك تخضع لنفس التحليل ذلك ان الفنان الملتزم يكون بالضرورة معاصرا حيث يجس النبض اليومي للجماهير وبالتالي يكون المعبر العادي عن افكارها القوية تجاه التغيير والمستقبل فتكون معاصرته للحياة تتمم ايضا بالمستقبليـة .

ان الابداع الحقيقي الفاعل في التاريخ هو بالضرورة (بعد ان يكون معاصرا) ، مستقبليا فنحن نعرف ان مما يبرر ضرورة الفن كونه ينبئنا عن المستقبل بمعنى انه يسبق التاريخ ويعـد المستقبـل .

وبما ان المعاصرة قرنت في الجدل العربي اليوم بالاصالة ، فماذا عن هذه الاصالة ؟ ليست هنـاك اصـالـة مطلقـة .

فليس كل تراثنا صالحا لنا اليوم .

وكما حاولت البرجوازية افراغ كلمة الالتزام من مضمونها الديناميكي الشعبي ، قامت كذلك باعطاء صورة فلكلورية وشوفينية للاصالة ، بل ان الرجعية في الوطن العربي تبنت هذا الشعار لتوظفه في سياستها التضليلية مركزة على الجوانب الرجعية والمظلمة فيه جاعلة منه الشعار الاساسي لتضرب الفكر التقدمي العربي بحجة انه فكر مستورد .

ان الاصالة الحقيقية هي التي تحدثنا عنها سابقا والتي استطاع الشعب ان يتمسك بها من خلال كفاحه ضد الغزو الاجنبي وضد الرجعية . ان الشعب ليعطينا خير مثال لاحسن علاقة يمكن ان نقيمها مع التراث الثقافي ، انه لا يرفض العصر بدليل انه يعمل بيديه ، ويأخذ العصر شكله المادي عن طريق عمله ، ففي الوقت الذي يستعمل فيه ادوات الاستهلاك العصرية نجد في بيته ادواته التقليدية المتمسك بها جنبا لجنب .

وبينما يكتشف المثقف البرجوازي تراثه عن طريق تقليد السلوك الفلكلوري الاجنبي ، ازاء تراثنا نجد الرجل الشعبي يحمل ذلك التراث واعباءه متحملا ثقل جوانبه الرجعية ، رافضا لكثير من تلك الجوانب الرجعية ومدافعا في نفس الوقت عن القيم التي يراها ضمانته ورأسماله الحقيقي الكفيل لحمايته من السحق النهائي .

ان الاصالة التي يهمنا التشبث بها هي كل موروث في المدينة والباديـة يعكس القيـم الانسانية الخلاقة من حيث اعتمادها على العلاقات التقليدية الديمقراطية . وبفضل روح الصمود التي يتحلى بها الشعب لا زال بعض هذا الموروث حيا ومتجددا باستمرار بالرغم من ضغط التوجيه الحضري البرجوازي الذي يعتمد على القيم المادية في ذلك الموروث ويحتقر قيمـه الروحية. في الوقت الذي تؤكد فيه البرجوازية الرجعية على الجوانب (الروحية) المظلمة والغيبية.

لذلك فان شعار الاصالة ليس بريئا ، وعلينا ان نضعه في الاطار الطبقي الذي ينطلق منه ويصـب فيـه .

وبالنسبة لنا فان ربط الصلة بالموروث الثقافي والفني ليست شعارا لتخليص الضمير من عقدة الاستلاب الغربي بل هي مسالة أساسية تدخل في مشروع ثقافة الشعب بكل ما تحمله من

علاقات جدلية بين عناصرها المعقدة ، وتصارع تلك العناصر ، بعضها يجر الى الماضي والآخر الى المستقبل . مع العلم ان جزءا كبيرا من موروثنا يجثم على صدر الشعب عبئا ثقيلا يشده الى التخلف والفقر والخنوع . وبدون القضاء على هذا الجانب المظلم من (اصالتنا) لن يتمكن الشعب من تحقيق مشروع ثقافته التحررية .

● مهـرجـانـات

حـول مهرجـان ابـي الطيـب المتنبـي

عبـد اللـه راجـع

يبدو ان الحديث عن ابي الطيب المتنبي يثير نقطتين هامتين ، تتعلق اولاهما بالجانب القومي البارز في القصيدة المتنبئية ، والذي يصادف لدى القارىء العربي المعاصر علـى الخصوص نوعا من التوق الى تحقيق الهوية التاريخية . وتتعلق النقطة الثانية بجوانب تدخل في صلب الممارسة الشعرية كتأكيد لوعي فني متقدم .

هاتان النقطتان اساسيتان في كل بحث يتناول المتنبي سواء كصوت تفرزه تشكيلـة اجتماعية معينة وجدت في مسألة البحث عن الجذور معبرا لها الى الانعتاق ، او كطاقة فنية اكدت حضورها الواعي لتزاوج بين جمالية متقدمة ، ورؤية الى العالـم ، كان ضروريـا ان تلهث وراءها مرحلة القرن الرابع الهجري بتطوراتها السياسية والاجتماعية .

لقد بدا واضحا من خلال مهرجان المتنبي الذي نظمته وزارة الاعلام العراقية في الفترة المتراوحة بين خامس وعاشر نوفمبر 1977 ، ان البحوث المقدمة لم توف النقطتين السابقتين ما تستحقانه من البحث ، الا اذا استثنينا دراستي كل من د. جمال الدين ابن الشيخ و د. عبد السلام المسدي ، بالاضافة الى ان المهرجان اثار نقطة ثالثة لا تتعلق بالمتنبي وحده ، اذ انها مرتبطة بالممارسة النقدية ككل ، وهي مسألة المنهج في دراسة التراث ، دراسة علمية بعيدة عن التجاوب العاطفي السمج او الرفض المطلق للتراث سيظل مؤكدا وجوده .

ولقد غطت ازمة مناهج البحث على النقطتين السابقتين بشكل مفضوح ، لاسيما في بعض الدراسات التي يبدو انها كتبت بطريقة مرتجلة ، مما يدفع القارىء الى الاحساس ـ وان بشكل مبهم ـ بأن محاورة القصيدة المتنبئية داخليا ، ثم الانطلاق من ذلك الى كشف رؤية المتنبي للعالم ، ومدى انسجام وعيه الممكن مع اقصى ما يمكن ان تصل اليه التشكيلـة الاجتماعية التي ينتمي اليها في تطلعاتها وآمالها ، انما هو امر مشروط بتوفر منهج علمي في الدراسة ، كفيل بان يعصم الباحث من السقوط في الانشائيات التي تحشر حشرا تحت ما يسمى بالنقد العلمي .

اننا لا ندعي ان هذا المنهج العلمي كفيل بان يضع يدنا على حقيقة الحقائق كما يقـال ذلك أن الناقد غير مكلف بتقديم حجة عقلية تؤكد « صواب » عمل أدبي معين (فالبرهـان العقلي يؤكد على حقائق ، والحقائق ليست غير فرضيات ينبغي البرهنة عليها بطرق تتجاوز أي قدر من الشك ، وهذا ما لا يمكن تحقيقه بالنسبة للعمل الادبي ، ذلك ان التساؤلات التي يختار الناقد طرحها والاجابة عنها فيما يتصل بالمبدعات الادبية ، لا تتناول تفسير حقائق متعلقة بظاهرة علمية ، وانما تسعى لفهم وادراك ظاهرة مفردة لا تتكرر بأي حال . .) (1) ان النقد صبوة لاحداث شعور باليقين لدى القارىء ازاء عمل ادبي معين . وما لم يحدث هذا الشعور باليقين لدى القارىء ، فانه يظل من قبيل الكلام الذي يدل على كل شيء ولا يدل علـى شـيء . . .

أ ـ هل سنقول : ان اغلب ما قيل عن المتنبي في هذا المهرجان هو اعادة لما قيل عنه مـن قبل ؟ ان هناك جوانب جديرة بالاهتمام في شعر المتنبي لم تمس الا بشكل يبقى معه هذا المس مجرد مشروع لدراسة مؤجلة . وهناك جوانب اخـرى ليك القول فيهـا حتـى اصبح من قبيل « المعاد المكرور » الذي لا غناء فيه . وان نظرة الى الدراسات المقدمة

الى المهرجان ، والتي توزعتها مجلات كالمورد وآفاق عربيه والاقلام والفكر ، لتؤكد الملاحظة السابقة تأكيدا يبدو معه ان ابا الطيب سيظل « مالىء الدنيا وشاغل الناس » على حد تعبير ابن رشيق القيرواني ، دون أن يتمكن النقد ـ اللهم الا بعض الدراسات القليلة جدا ـ من أن يوفي الرجل حقه من البحث .

ان الدراسة المقدمة تحت عنوان (المتنبي وسقوط الحضارة العربية) (2) للدكتور عبد السلام نور الدين ، تطرح في مقدمتها أزمة مناهج البحث ، معللة هذه الازمة بالمحنة التي تعانيها مناهج الدراسات الاجتماعية في العالم العربي . وكم كنا نود أن يقدم الينا الباحث دراسة تربط التعبير الفني بالشخصية والبنية الاجتماعية ، لكن الدراسة تأخذ في الواقع مسارا متخلفا حتى عما قدمه العقاد وطه حسين وبنت الشاطىء ـ والباحث يرى ان دراسات هؤلاء لم تضف شيئا ، ولا فرق بينها وبين ما أورده ابن الدهان في « المآخذ الكندية من المعاني الطائية » ـ وان ما يؤكد تخلف بحث الدكتور عبد السلام نور الدين انما يعود الى أن الباحث بعد ادلائه بمجموعة من المبادىء التي تنص عليها سوسيولوجية الاداب ، حاول أن يؤكد أن الزلزال الحضاري المريع الذي أصاب البنية الاجتماعية والسياسية والاخلاقية والروحية عند العرب ، عبر عن نفسه من خلال شعر المتنبي ، وقد حشد الباحث ـ لتأييد وجهة نظره ـ مجموعة من الابيات التي قطعت ـ عمدا ـ عن سياقها العام ، وكأن الباحث الجليل يعتقد أنه بتقديمه ما يؤكد وجهة نظره ، من أبيات المتنبي ، سيضفي على بحثه طابع العلمية والبحث النزيه .

واولى الملاحظات ان اية دراسة سوسيولوجية للادب لا تصل الى مرحلة التفسير الا بعد ان تمر من مرحلة الفهم الذي يقتضي اكتشاف البنية الدالة في النص عن طريق محاورته داخليا (3) وان اي قفز الى التفسير دون فهم ، يعتبر عملا غير مشروع بصرف النظر عن كونه تهربا من مواجهة أخطر مراحل التحليل السوسيولوجي للنص الادبي .

وملاحظة ثانية : ان ابسط مبادىء المنهج العلمي ان ننطلق من النص أولا وملاحظة ثالثة : ان اقتطاع جزء من النص للتدليل على فكرة ما ، انما يعني عدم احترام النص أولا ، وسوء فهم للعمل النقدي ثانيا .

هكذا تنتهي الدراسة لتؤكد هي بدورها أزمة مناهج البحث ، ولتعلن عن انتمائها الى الحلقة المفرغة في النقد الادبي العربي .

حين ننتقل الى دراسة الدكتور جعفر ماجد « حكمة المتنبي » تواجهنا نقطتان هامتان :

أ) هل السبب في شهرة المتنبي يعود الى الحكمة كما يقول الباحث ؟

ب) هل يعود سبب الغربة الروحية التي عاناها المتنبي الى خيبته في الانسجام مع الكون ؟

ان الكثير من التساؤلات التي تفرض نفسها في هذا المجال ، لن تجد حلولها الملائمة الا اذا وضعناها في الاطار السوسيوثقافي ، الذي هو خير مفتاح لتفسير النص ، وسنحتاج الى كشف انتمائيات المتنبي اجتماعيا ثم ثقافيا ، سنحتاج الى بحث مفصل وعميق في الذات العربية ، وفي التناقضات الداخلية التي فجرت بنية القرن الرابع الهجري وابرزت أبا الطيب بالشكل الذي يظهر به ، وسنحتاج ايضا ـ وان بقدر ضئيل ـ الى قراءة سيكولوجية للمتنبي تضع الواقع الخارجي نصب اعيننا ، باعتباره الاساس الذي تستند اليه تلك السيكولوجية ، واعتقد أن عملا من هذا النوع كفيل بأن يظهر لنا تفاهة الفكرة التي تقول بأن المتنبي احس بالحاجة الى الصديق لانه ـ المتنبي ـ ذهب به سوء الظن بالناس فلم ير فيهم الا مخادعين منافقين لا يصفو لهم ود ، ولا يصح لهم دين : ذلك أن المتنبي كصوت تحققه تشكيلة اجتماعية معينة ، ونزوع سيكولوجي طبقي خاص ، لا يمكن ان يفهم بمعزل عن المؤثرات التي جعلته ينفرد ـ دون باقي أفراد التشكيلة الاجتماعية ـ بالتعبير عن همومه التي لا تشكل في الاصل سوى جزء بسيط من هموم أوسع مجالا ، ولكن النص ـ باعتباره كتلة هموم معقدة ـ يحمل مع ذلك وعيا طبقيا ممكنا لا يستطيع الباحث الجاد انكاره على الاطلاق (4) .

اما دراسة عبد الجبار داود البصري ، تحت عنوان (فن الصورة الشخصية عند المتنبي)

فانها تحاول اقناعنا بأن اوصاف المتنبي لممدوحيه هي نوع من فن الصورة الشخصية بمعنى فن رسم الافراد ورسم وجوه الافراد بشكل خاص . والقاريء للدراسة لا يكاد ينتهي منها حتى يحس بأنه لم يخرج بشيء ، ذلك ان الموضوع كله يدور حول ما أسماه القدماء « وصف الممدوح » ، بل اننا لنجد عند قدامة بن جعفر اجتهادات في الموضوع (5) تخلو من مثلها دراسة الباحث الذي لم يكلف نفسه عناء مواجهة أسئلة يفرضها الموضوع الذي اختاره مجالا لبحثه : فاذا كان فن البورتريت عند الباحث انما يعني ان الصورة الشخصية التي يرسمها الشاعر للممدوح تتضمن بعدا ذاتيا سيكولوجيا ؟ حيث كان الشاعر يضيف للصورة الواقعية انطباعاته وطموحاته ، أفلا يكون فن البورتريت ، رسما لا لشخصية الممدوح ، بل للمتنبي ـ الشاعر نفسه ؟ ثم . ما معنى تلك الطعون التي تتضمنها مدائح المتنبي لكافور بشكل مضمر لا يكاد يصل اليه الا من اوتي دقة الملاحظة وحسن الفهم ومعاشرة صميمية للمتنبي ؟ هل تنتمي هذه المدائح الى فن البورتريت أم تنتمي الى فن الكاريكاتور ؟ ما علاقة مفهوم « التقية » الشيعي بهذه الطريقة في المدح عند المتنبي ؟ كيف تحولت التقية كأساس نظري في السلوك الشيعي لتصبح طريقة فنية ذكية جدا ؟ ثم الا تدفعنا دراسة الباحث الى اعتبار كل وصف للممدوح نوعا من البورتريت ؟ وبالتالي الا يكون كل شعرائنا قد خاضوا في هذا الميدان ؟ ولم لا يكون فن البورتريت من أخص خصائص ابن الرومي اكثر من كونه خاصية تميز المتنبي عن غيره ؟

وربما سيطول بنا الحديث لو استعرضنا كل بحث على حده ، لكننا سنكون متأكدين ، حتى لو فعلنا ، من ان أغلب البحوث المقدمة لم تخرج عن الاطار الذي تتضح فيه أزمة مناهج البحث بشكل يصعب معه غض الطرف عنها ، وتتأكد من خلاله ممارسات نقدية « متخلفة » ولا علمية . وان قراءة للدراسة التي حاول صاحبها أن يبرز هذا الشبه (غير الاعتيادي) بين نيتشه والمتنبي ، او البحث الذي حاول أن يؤكد للقاريء وجود جذور عميقة للواقعية الاشتراكية في شعر المتنبي (6) لكافية لابراز نمط من هذه الممارسات النقدية المتخلفة : فمسألة العلاقة بين المتنبي وبنيتشه ـ اضافة الى تهافتها وقيام البحث فيها على نوع من المصادرة على المطلوب ـ يمكن ان تتسع لتشمل شاعرا آخر كابن دراج القسطلي . . واعتقد ان الباحث الجليل لا يمكنه أن ينكر اطلاقا ان المعطيات التي شكلت ـ في زعمه ـ نفسية كل من المتنبي ونيتشه ، هي ، لو سايرناه في هذا الزعم ، نفس المعطيات التي كونت نفسية ابن دراج ، وان عصر المتنبي الذي يشابه ـ كما يرى الباحث ـ عصر نيتشه ، يمكنه ان يشابه ايضا عصر ابن دراج ! (7) .

ان هذا الحصر ليس جامعا مانعا كما يقول قدماء المناطقة ، لذلك فهو يفتقر الى ابسط ما تواضع عليه قدماء النقاد العرب على الاقل ، حين اشاروا الى ان الباحث الذي يرى أن هناك علاقة بين فلان وفلان ، يمكن ان تكون مجالا للبحث والدراسة ، يجب أن يفكر على الاقل فيما اذا كان هناك فلان ثالث يمكن أن يكون تناسيه أو نسيانه بمثابة ضربة قاضية تحطم البحث من الاساس .

يسقط البحث الاخر في هوة أشد عمقا حين يجيء عنوان الدراسة أوسع بكثير من الدراسة نفسها : يشير العنوان الى وجود جذور للواقعية الاشتراكية في شعر المتنبي ، وتقتصر الدراسة على مفهوم البطل لدى غوركي والواقعيين الاشتراكيين ، ومدى اتضاح ملامح هذا المفهوم في شخص سيف الدولة كما تصوره سيفيات أبي الطيب ، ثم ينتهي الباحث الى الاعتراف بأن المتنبي شاعر تقدمي وناطق باسم الجماهير . . ، كل هذا بعد ثلاث صفحات من المجلة فقط ، ينزلق بعدها الى حشر نصوص من شعر المتنبي تشغل صفحة بكاملها ، مكتفيا بالاشارة الى انها « ترد نماذج سيوقها على سبيل التمثيل لا الحصر » .

ب ـ تفلت دراسة الدكتور جمال بن الشيخ من التسطح والفوضى اللذين سادا أغلب المواد المقدمة الى المهرجان رغما عن أنها ليست سوى خطوة أولى نحو دراسة علمية أشمل لنصوص المتنبي خاصة وللقصيدة العربية بشكل أعم . هي خطوة أولى لانها محاولة للتسلل الى باطن النص من اجل محاورته ، ولكن الشيء الاهم ، انها لم تسلك الى هذا الهدف طريق الرجم بالظن ورصف الجمل واستعراض العضلات البلاغية ، وانما اتخذت

من التحليل البنيوي التفريعي منهجا لها وهاديا يعصمها من الزلل ، فاذا بها تحقق فكرة التعامل مع النص باعتباره كلا متكامل الاجزاء ، ومرتبط العناصر ، اي باعتباره نسقا منظما من العلامات المتشكلة من اتحاد وثيق بين الصور الصوتية والتمثـــلات الـــذهنيـــــــــة .

لم يكن النحو التوليدي في يد ابن الشيخ قالبا يفرغ فيه النص ، لانه لو فعل ذلك لضاعت قصيدة المتنبي وضاع معها القالب ، وانما يستشعر القارئ نوعا من المرونة في تطبيق منهج النحو التوليدي في الدراسة . يوازيه اجتهاد من الباحث فـي تجريب منهجية جديدة لتحليل النصوص الشعرية ، وهو ما سماه في مقدمته بالهدف القريب من تحليله البنيوي التفريعي لقصيدة المتنبي .

ان هذه المحاولة في التسلل الى النص من الداخل ، لتفكيكه واعادة تركيبه ، تبقى اصعب مراحل النقد العلمي ، لانها محاولة لتأسيس قاعدة يمكن ان يقف عليها كل تفسير وفي هذا الاطار يمكن النظر الى دراسة د. جمال الدين بن الشيخ باعتبارها مجهــودا كبيرا في النفاذ الى قصيدة المتنبي ، ومحاولة جادة لرصد جدليتها وحركتها الباطنية .

وتنطلق دراسة د. عبد السلام المسدي من محاولة للمزج بين علم النفس الادبي ، وعلم النفس اللغوي ، في بحث يهدف الى التحليل على ان الشخصية الصراعية المتمزقة عند المتنبي ، والتي يتجاذبها السلب والايجاب كقطبين متباينين ، تجد على المستوى اللسني ما يؤكدها ويعززها من علاقات التقابل ومن الروابط الثنائية دلاليا ونغميا . ويؤمن الباحث بأن هذا التركيب الثنائي في بناء شعر المتنبي انما هو نتيجة للتركيب الصراعي في المضامين المعاشة خارج الشعر والمضمنة اياه . والواقع أن القسم الخاص بمظاهر التركيب الثنائي في شعر المتنبي ، ينطوي على مجهود كبير للتحليل على وجود متقابلات لغوية تتفاعل فيما بينها سلبا وايجابا سوا، عن طريق التقابل المزدوج او ظاهرة التوازي أو عن طريق تفاعل العناصر الجزئية ، واذا كان هناك من مأخذ نأخذه على الباحث فهو المتمثل في اختيار البيت كجسم يوضع على مائدة التشريح مع اغفال أن النــص الواحد من بعض نصوص المتنبي يمكن ان يبرز بكامله ظاهرة التقابل اللغوي لاسيما بائيته في هجاء كافور . يضاف الى ذلك ان جانب الدقة في القسم الاول من البحث اضعف ، بحيث يفرض نفسه تساؤل وجيه : هل نستطيع الوصول الى شخصية المتنبي خارج القصيدة المتنبئية ؟ الا يمكن ان يكون القسم الثاني من البحث اكثر اهمية لو انه وضع مكان القسم الاول بحيث يتم الانطلاق من رصد المقابلات اللغوية في النص الى ما يقابلها في شخصية الشاعر ، مع ادراك العلاقة الوطيدة بين المتقابلات اللغوية والمتقابلات النفسيـــــــــة ؟

ج ـ في اطار الحس القومي الذي تثيره القصيدة المتنبئية ، يبدو واضحا قصور النقد عـــن العطاء ، حتى بالنسبة للدراسات التي تناولت هذا الجانب من قريب أو من بعيد . فالناقد محمد الجزائري مثلا يستخلص أن المتنبي الشاعر والانسان ، لم يهمل جذره القومي لا في قصيدة حرب ولا في قصيدة حب ، بل طغى حسه القومي على كل التفاصيل . واعتقد ان نتيجة كهذه ليست من قبيل الاكتشاف المفاجيء أو هي خلاصة بحث يدل على مجهود كبير في التعامل مع المتنبي كشخصية « درامية » ، ذلك أن البحث ينتهي دون أن يقدم جديدا يرفع الستار عن شخصية لها وزنها في تراثنا الشعري أو يطرح تساؤلا له أهميته في الموضوع .

ان هناك اسئلة كبيرة ومتعددة تطرح على الباحث الجاد حين تؤرقه مسألة الحس القومي في شعر المتنبي ، بحيث تبقى مناقشة هذه المسألة رهينة بالاجابة عن تلك الاسئلة اجابة لا تتناول المتنبي كفرد (لانه لا وجود للفرد داخل النص) (2) ولا كتشكيلة اجتماعية بالمفهوم الدوغماتيقي ـ تبقى ملامح عنصر من عناصرها هي نفس ملامح العنصر الاخر دون أن يمتلك أي عنصر خصوصيته المميزة ـ :

ما السبب مثلا في بروز بصمات القرمطية في بعض قصائد المتنبي ؟ هل كانت النزعة القرمطية عنده مرتبطة بحسه القومي ؟ لماذا كان اختيار المتنبي لشخص سيف الدولة دون غيره كبطل جدير بأن يخلد شعريا ؟ (لا مجال للحديث عن كافور لان قصائد المتنبي تفضح مقاصد الشاعر بشكل مخيف) هل كان تعاطف المتنبي مع سيف الدولة نتيجة تشيع القائد وميل الشاعر الى العلويين ؟ ام كان لان سيف الدولة ارتبط عند

المتنبي بمظهر القائد العربي الصبور في زمن تهاوت فيه القيادات العربية ؟ ان اجابة شافية عن هذه الاسئلة وغيرها لكفيلة بالتمهيد لدراسة جانب الحس القومي في شعر المتنبي ، شريطة ان ينطلق البحث من النص انطلاقة علمية ، ولا مجال بعد ذلك لمناقشة ما اذا كان المتنبي (قوميا بالمعنى العصري او بالمعنى الديني) او (ان حسه القومي لم يعد الفخر بالعادات البدوية ...) (9) .

د ـ اننا نجهل مدى مشاركة المغاربة في هذا المهرجان ، ذلك ان المجلات التي تناقلت الدراسات والبحوث المقدمة لم تنشر لباحث مغربي دراسة عن المتنبي ، وكيفما كان الامر فاننا نسجل ان المغرب كان اسبق الاقطار العربية الى الدعوة لعقد مهرجان للمتنبي على مستوى العالم العربي في منتصف الثلاثينات من هذا القرن ، فقد ورد في افتتاحية مجلة « المغرب الجديد » (العدد 9 ـ 10 ـ فبراير ـ مارس 1936) بمناسبة العدد الخاص بذكرى المتنبي التي اقيمت بمسرح السراجين بفاس (في هذا الجزء يجد قراؤنا قسما وافيا مما كتبه ادباؤنا عن شاعر العربية الكبير ابي الطيب المتنبي بمناسبة ذكراه الالفية . وهو في نظرنا مرآة صادقة لمختلف الاتجاهات الادبية التي تجيش بها بلادنا في العهد الحاضر ، ولا نكتم اننا مغتبطون باصداره كل الاغتباط ، ونحن لا نخجل من تقديمه الى قراء العربية كافة ، دليلا قاطعا على تطور « المغرب الجديد » ونهضته الفنية ، وحجة دامغة على أن « الفكر المغربي » لا يزال اهلا لان يساهم اليوم ـ كما ساهم من قبل ـ في توجيه الثقافة العربية وبناء النهضة الاسلامية ...) (10) .

والمتصفح لهذا العدد من مجلة « المغرب الجديد » يفاجأ بوجود ابحاث يمكن اعتبارها متقدمة بالنسبة للاطار التاريخي الذي نشرت فيه ، وسيفاجأ اكثر حين تصادفه افكار ربما كانت أجدر بأن تطرح الآن على بساط الدرس نظرا لعلاقتها بالظروف التي يعيشها العالم العربي آنيا في حركته السريعة نحو فك تناقضاته واثبات ذاته .

ونحن لا نريد بهذه الاشارة أن نعتبر ما ورد في مجلة « المغرب الجديد » بمثابة البديل عن الدراسات التي قدمت الى المهرجان اخيرا ، ولا نريد ايضا التماس التبريرات لاختفاء « الفكر المغربي » عن تاكيد وجوده في هذه التظاهرة ، وانما نود أن نسجل للتاريخ انطلاقا من الوثائق المتوفرة لدينا ، أن المتنبي لم يكن في يوم من الايام وقفا على قطر عربي دون آخر ، وهذا ما نرجو ان يرصده القارىء في النصوص والوثائق التي سننشرها في العدد القادم من « الثقافة الجديدة » .

هوامش :

1) خلدون الشمعة / الشمس والعنقاء / ص 16 .
2) الاقلام العراقية ع 4 . كانون 2 . 1978 . ص 56 .
5) قدامة بن جعفر ، « نقد الشعر » الفصل الخاص بالمدح (النعوت والعيوب) .
6) آفاق عربية :
أ) اوجه الشبه بين نيتشة والمتنبي لفيح صادق ع 4 . كانون 1 1977 .
ب) جذور الواقعية الاشتراكية في شعر ابي الطيب المتنبي للدكتور نوري جعفر ص 37
7) نشير الى أن مسألة العلاقة بين المتنبي ونيتشه ليست جديدة فقد سبق للعقاد ان ناقش هذه النقطة في « مطالعات في الكتب والحياة » .
9) محمد اليعلاوي / حماسة المتنبي بين الحمية الدينية والحمية القومية / ص 13 الفكر التونسية . ع 4 يناير 1978 .

مهرجان المربد الشعري الرابع

انعقد في الفترة المتراوحة بين 15 و 20 فبراير 1978 مهرجان المربد الشعري الرابع بالعراق تحت شعار (الادب ووحدة الثقافة العربية) . وقد اشتمل المهرجان على قراءات شعرية وجلسات دراسية لمناقشة بعض الابحاث المقدمة الى المهرجان ، وعددها اربعة . والملاحظ أن هذه الابحاث قد اثارت نقاشا واسعا اتسم بالحدة احيانا كما هو الشأن بالنسبة لبحث نازك الملائكة حول القصيدة المدورة . وبحث د. عناد عزوان حول اصول نظرية نقد الشعر عند العرب . وهكذا اثار بحث الدكتور عبد الله عبد الدائم حول الادب ووحدة الثقافة العربية ردودا ومناقشات تركزت حول طبيعة الوحدة الثقافية وما تعترضها من اشكالات ، وحول المصطلح وعدم دقته ، كما أثيرت مسائل تتعلق بالمنهج ، وطغيان طابع التصور والاجتهاد

على البحث . الا أن ما يعطي لدراسة د. عبد الله عبد الدائم نكهتها الخاصة ، كونها ربطت نجاح أي تيار ادبي بمقدار التصاقه بالتربة التي انجبته ، وبالناس الذين انطلق يعبر عن تصوراتهم وآمالهم : (اجل لابد ان يكون للكلام رصيد والا كان لغوا ولهوا ، ورصيد كلام الاديب معاناته لحياة الجماهير ومشاركته فيها واسهامه في تطويرها) (1) .

أما بحث الدكتور عناد غزوان ، « أصول نظرية نقد الشعر عند العرب » ، فانه مجهود موفق في ابراز مدى اطلاع الباحث على المكتبة النقدية قديما وحديثا ، دون أن يتجاوز ذلك الى مستوى قراءة التراث النقدي عند العرب قراءة جديدة تأخذ على عاتقها مسؤولية اكتشاف ما لم يكتشف بعد في هذا التراث من خصوبة وعطاء . ويبدو أن اعجاب الباحث بهذا التراث النقدي عند العرب قد ابتلعه ابتلاعا جعله في الفقرة الخاصة بالموازنة والوساطة يميل الى كل من الآمدي والجرجاني ميلا تضيع معه كل محاولة لرصد هذا التراث بموضوعية .

ولو قصر الباحث دراسته على اثر عبد القاهر الجرجاني في النقد من خلال نظريـــــة النظم مثلا ، او على ما أصاب مقاييس ابن سلام الجمحي في التعامل مع الشعراء لدى النقاد الذين اتوا بعده ، لكان اجدى وأنفع من بحث ينتهي بـ 71 هامشا و 42 مصدرا من مصادر البحث بعد تسع صفحات فقط ، ناهيك عن أن الاصول الستة التي قررها الباحث لنظرية نقد الشعر عند العرب لا يمكن الاطمئنان اليها من حيث الكم ، اذ لو عاد الباحث الى كتاب « نقد الشعر » لقدامة بن جعفر ، لعثر على اصول أخرى تصح اضافتها الى ما قرره .

ويأتي دور نازك الملائكة في بحثها المتعلق بالقصيدة المدورة ، وهو بحث أثار كمـــا أسلفنا نقاشا حادا ، ذلك أن نازك تبدأ برفض التدوير لتنتهي الى احتضانه ، فهي ترى أن التدوير قد قتل تعدد الاشطر واجهز على القوافي وأحدث اثرا نفسيا غريبا هو اقرب الى الحلم منه الى أي شيء آخر ، وترى ان انتشار القصيدة المدورة بين الشعراء الشباب وغيرهم انما هو امر يمتلك دلالات اجتماعية وسياسية معينة . اذ يشير الى أن الشاعر الحديث يحس بأنه مسلوب الارادة تحت ظل موقف تسيطر فيه الدول الكبرى . وان التدوير ليس سوى وسيلة غير واعية يعبر بها الشعراء عن احساسهم بالذل السياسي أمام اسرائيل وأمريكا . ثم تنتهي الباحثة الى احتضان التدوير حين ترى أن القصيدة المدورة ظاهرة تدل على الابداع والحس العميق ، وانه من الممكن أن تخرج القصيدة المدورة من تأزمها شريطة أن يتخلص الشاعر من مظاهر السلبية التي احصتها في بحثها .

ويبدو أن تهافت الآراء التي أوردتها نازك قد أثار عدة ملاحظات اساسية لابد من التعرض اليها ، فقد علق الدكتور محمد يوسف نجم بطريقة ساخرة على مجمل الآراء الواردة في بحث نازك حول علاقة التدوير بظروف المجتمع العربي حاليا . وحاولت سلمى الخضراء الجيوسي أن تناقش نازك انطلاقا من أن القصيدة المعاصرة تحاول أن تخلق جماليتها المتميزة ، ولذلك فان سلمى الخضراء الجيوسي ترى في التدوير نوعا من الغنائية التي يسعى الشعر المعاصر الى السيطـــرة عليهـــا .

والواقع أن الشاعر المغربي محمد بنيس كان انشط المناقشين بشهادة محمد الجزائلي ، كان تدخله لمناقشة بحث نازك وسيلة لتجاوز هذا البحث الى طرح مجموعة من القضايـــا المتعلقة بحركة الشعر المعاصر ، فقد أشار في بداية تدخله الى طابع التراجع والتذبذب اللذين يسودان آراء الباحثة ابتداء بكتابها « قضايا الشعر المعاصر » ومرورا بديوانها « شجرة القمر وانتهاء بالبحث المقدم الى المهرجان . ثم أشار الى انعدام الدقة في استخـــدام المصطلحات متخذا من الفارق بين مصطلح الشعر الحـر ومصطلح الشعر المعاصر أساســـا للتدليل على الخلط الذي وقعت فيه نازك ، ومشيرا في الوقت نفسه الى محنة الممارسة النقدية امام مجموعة من المفاهيم التي تستعمل بصيغة مطلقة كالشاعر « الاصيل » والذوق « السليم » وغيرها . وحاول محمد بنيس أن يناقش مفهوم البيت الشعري انطلاقا من النحو التوليدي مشيرا الى الحركة الشعرية الجماعية المتواجدة بالمغرب والتي تعتبر في هذا المجال أصلا انتبه اليه شعراؤنا بالمشرق فيما بعد ، وهي حركة يبدو أن الباحثين في المشرق العربـــي يغضون الطرف عنها لاسباب متعددة ، بينما يقتضي المنهج العلمي الملاحظة والاستقراء ، وهكذا فان مناقشة مسألة التدوير لا يمكن أن تتخذ صفة البحث العلمي ما دامت لم تستقص أحوال الشعر العربي المعاصر من الخليج الى المحيط . وانهى تدخله بالاشارة الى أن نازك فصلت بين الزمان والمكان في دراسة النص ، كما فصلت بين الايقاع وبقية القوانين الاخرى المبنية للنص والشروط السوسيوتاريخية التي تعطي للنص صفة المعاصرة والتجريب والبحث ، ما

دام النص تجربة انطولوجية واجتماعيـــة .

اما طراد الكبيسي فقد كان بحثه بعنوان « مدخل مواجهة نقدية للتجربة الادبية العربية » ، وهو بحث حاول ان يتبين موقع النقد الادبي العربي المعاصر من النقد في العالم ، مثيرا الــى وجود اتجاه اكاديمي وآخر يستعير قدرته على التحليل من مناهج غربية غريبة على طبيعـــة التجربة العربية . ثم يطرح الباحث تساؤلا حول الطريق المؤديه الى رؤية نقدية عربية تعكس القيم الجوهرية لحياتنا المادية والثقافية المعاصرة ، وقد رأى الباحث ان مهمة ما سماه بالنقد « المتواضع » انما تتحدد في مساعدتنا على تحديد ما نقرا ، وفي جعل الصلة بين الاشياء قائمة ، وفي الحكم على الادب المعاصر حكما يستند الى كشف الكيفية التي يؤثر بها الجـــو الحضاري والثقافي في الادب والفـــن . ويبدو ان بحث طراد الكبيسي لم يثر نقاشا حادا لاسباب منها ان دوره جاء في ختام الجلسة بعد ان ارهق الحضور بالقراءات والمناقشات ، مع العلم بأن هذا البحث يبقى في حاجة الى مناقشة جادة ترفع الستار على الكثير مـــــن التهافت في عرض الاراء ومناقشتها . ويتضح ان المناقشين ــ وعددهم محدود ــ لم ينتبهوا الى طغيان النزعة اللاانسونية على بحث طراد الكبيسي لاسيما في الفقرات الاخيرة منه ، وقد كان من الممكن ان يكون حضور هذه النزعة وحده كافيا لاثارة نقاش حول المنهج والمصطلح .

وبالنسبة للقراءات الشعرية يبدو ان حظ القصيدة المعاصرة ضئيل اذا ما قورن مــــع الركام الهائل من القصائد التي لا يربطها بمفهوم المعاصرة الا كونها قيلت في الفترة المتراوحة بين 15 و 20 فبراير 1978 . وهكذا نجد القصيدة العمودية الى جانب قصيدة الشعر الحــر الى جانب القصيدة المعاصرة ، وكأن هذه الانماط الثلاثة وجوه لعملة واحدة . والواقع ان نوعية الجمهور وذوقه اساسيان في التهليل والترحيب بالنص العمودي وبقصيدة الشعر الحر ، يضاف الى ذلك ان اغلب رواد القصيدة العربية حاليا انما اكتسبوا مكانتهم من خلال صولاتهم وجولاتهم في هذين الميدانين ، وهكذا يختلط سماع النص باسم الشاعر ومكانته وبالقضية التي يعانقها ، ، ويضيع حظ الشعر كما يشير الى ذلك محمد الجزائري في عرضه (2) .

خارج النص العمودي نجد ركاما من القصائد التي لا فارق بينها وبين القصيدة العمودية الا كونها استندت اساسا الى تحطيم قانون الشطرين واعتمدت قانون وحدة التفعيلة المتكررة كبديل ، مع التركيز على الخروج من الصورة الشعرية كاستعارة الى الصورة الشعريــــة كمحتوى نفسي يعمد الى تفكيك العالم واعادة تركيبه ، ، لكن الشعر المعاصر ليس تمردا على قانون الشطرين ، وليس نسفا للاستعارة ، انه جمالية جديدة تخلق قوانينها الخاصة والمتميزة، وتسعى الى تأكيد انتمائها الى العصر والتربة العربية .

اننا حين نستعرض القصائد المقروءة في المهرجان والتي نشر اغلبها في المجــلات ، سنضع أيدينا على ملاحظة أساسية تتمثل في أن هذا المهرجان اثبت التراجع عن القصيدة المعاصرة من طرف « الجمهور » الحاضر ، وفي نفس الوقت اكد على أهمية التحولات النوعية التي تعرفها القصيدة العربية الحديثة على يد الشعراء الشباب في اغلب الاقطار العربية .

هــــوامـــــش :

1) الادب ووحدة الثقافة العربية / د. عبد الله عبد الدائم .
الاقلام العراقية ع 7 نيسان 1978 ص 101 .

2) محمد الجزائري : الملف الخاص بمهرجان المربد الشعري الرابع .
الاقلام العراقية ع 7 نيسان 1978 ص 90 .

● بيـــانـــات

بـلاغ من المكتب المركزي لاتحاد كتـاب المغـرب

اطلع الرأي العام المغربي على اضراب السجناء السياسيين بمكناس عن الطعام منذ 9 مــاي 1978

انّ المكتب المركزي لاتحاد كتاب المغرب الذي سبق له ان طالب باطلاق سراح المعتقلين السياسيين واستنكر الظروف اللاانسانية التي يعانونها في المعتقل ، يثير انتباه الرأي العام الوطني الى ان من بين المعتقلين من يطالبم بابسط الحريات وعلى رأسها حرية الاطلاع على المنشورات والمطبوعات الموزعة في السوق ، وحرية الابداع والنشر .

واذ يعرب المكتب المركزي على تضامنه المطلق مع المعتقلين يطالب من جديد المسؤولين بالتدخل فورا لوضع حد لهذه الحالة اللاديمقراطية .

المكتب المركزي لاتحاد كتاب المغرب



موقف اتحاد كتاب المغرب من اضطهاد الادباء في مصر العربية

يكتسي الاستفتاء الاخير الذي نُظم بجمهورية مصر العربية طابعا خطيرا يمس بالحريات العامة الاولية للمواطنين ويمهد لديكتاتورية مطلقة تتعارض مع مطامح الجماهير العربية في الديمقراطية وتحرير الاراضي المحتلة وتخليص الانسان من الاستغلال .

وان ملاحقة الادباء والصحفيين داخل مصر وخارجها بدعوى المس بسمعة البلاد ما هي الا تعلة منتحلة لكم الافواه والاقلام الشريفة في قطر نعتبره قلبا نابضا لحركة التحرير العربية ورائدا على درب النضال من اجل الاشتراكية والديمقراطية ومقاومة الوجود الصهيوني الاستيطاني الموجه اساسا لضرب الامة العربية الباحثة عن كيانها وملامحها الحضارية القومية التقدمية .

نهيب بكل اتحادات الادباء والهيئات أن تتدخل لتضع حدا لمحاكم التفتيش وأن تطالب باطلاق سراح المعتقلين من أجل أفكارهم ومواقفهم وفي طليعتهم الشاعر احمد فؤاد نجم .

المكتب المركزي لاتحاد كتاب المغرب

وفـــاة الدكتـــور نجيـــب بلـــدي

في حادثة سير مفجعة لقي الدكتور نجيب بلدي حتفه مع بداية الصيف الحالي (1978) . وكانت نهاية عبثية لرجل طالما بحث عن معنى أزلي للوجود . وكثيرا ما انزعج أمام طلبته الكثيرين حينما يتشككون من هذا المعنى الاصلي والعلة الاولى . وتعود بي الذاكرة الى يوم كان نهاية السنة الجامعية (67 ــ 68) وكان ختاما لدروس بلدي المتميزة بالحيوية واندفع يسأل الطلبة بسرعة وايجاز . يطرح على كل واحد سؤالا بعينه : هل تؤمن بالخلود الاخروي ؟ . لم يشاركه الكثيرون حماسه وايمانه العميق ولكن نظراته الانفعالية لم تخف عنا أنه ليس مطمئنا ايضا للتسليم انه يبحث عن الادلة . ايمانه العميق لم يمنعه يوما من مواجهة الاوهام والبقاء طويلا عند النفي والتكذيب وهو في ذلك مثل أعلى للايمان المتعقل أو نموذج حديث لموقف ابن رشد والاكويني .

مات بلدي وصمتت كل وسائل الاعلام عن ذكره . تلك الوسائل التي كان يحتقرها لانها تخاطب نزوات ورغبات الجمهور واصحابها أبعد الناس عن الفكر الخالص . وكم كان غضبه كبيرا عندما حاولت هذه الوسائل مرارا تسجيل محاضرته أو استجوابه . فظل طيلة حياته بعيدا عن دائرة الضوء ، وتخطاه الكثيرون من الحاقدين .

مات بلدي ولتلامذته أن يمجدوه . أن يمجدوا فيه التفكير الفلسفي العميق والاخلاص النادر في عمله : الاخلاص الى درجة تثير الاندهاش واصبحت تثير الاشفاق عندما بلغ الرجل عمرا يخلد فيه الناس عادة للراحة . ولكنه دائب العمل يسير بخطواته الطويلة وجسمه الطويل الذي انحنى تحت وطأة السنين والاجهاد . دائم التهييء لمحاضراته يرفض كل عمل عشوائي يرفض بعناد ان يلقى مواد لم يسهر في اعدادها . ويرفض ان يكرر الاشياء بنفس المستوى فهو دائم الغوص ينقل الفكر باستمرار الى مجاهيل جديدة وتجارب خلاقة . رجل كان دقيقا في مواعيده دقيقا في عمله . وأهم من هذا انه كان عظيما في تدريسه ، خلق اجيالا ما زالت تستمع الى صوته العميق والعنيف يتردد في اعماقها . بعث روحا لا نظير لها في

شعبة الفلسفة منذ نشأتها في كلية الاداب بالرباط . كنا نرى التاريخ الفلسفي ينبع من جديد في كلماته فيرتفع بأشخاص الفلاسفة والمذاهب والمواقف من صورتها الجامدة في ذاكرتنا الى كائنات دافقة بالحيوية . لناقديه أن ينكروا عليه نزعته المثالية وحماسه للعالم اللا منظور . لهم أن يأخذوا عليه اكباره لشيوخ المثالية . ولكنهم لن يجرءوا على انكار علمه النادر بالتاريخ الفلسفي . وانه أحد الذين لابد من الحديث عنهم عندما يحين الكلام عن الفلسفة العربية المعاصرة وكل ما نرجوه أن يستيقظ الاحساس بالامتنان لهذا الرجل في النفوس وأن يتغلب الجميع على كافة العقبات لاحياء ذكرى هذا الرجل . خاصة أعضاء شعبة الفلسفة في كلية الاداب بالرباط حيث قدم بلدي أسمى خدماته العلمية . حتى يتأكد اننا في هذا البلد لا ننسى أولائك الذين احرقوا ويحرقون انفسهم لاشعال جذوة الفكر المغربي وخلق حياة ثقافية عميقة الجذور . واننا في شخص بلدي الذي غادر موطنه الاصلي في مصر واستقر في بلدنا ومنحها حبه نثبت بالملموس التفاعل الثقافي السليم بين الشرق والمغرب العربي وندين اشكالا أخرى من الارتزاق والانحطاط . كما نقدر فيه نشر العلم الحقيقي والمعرفة الدقيقة بالفلسفة المثالية .

الــوزاد محمــد

● الجمعيــة المغربيــة لمــدرسي الفلسفــة

المؤتمــر الثامــن لجمعيــة مدرســي الفلسفــة

انعقد بتاريخ 14 ــ 6 ــ 78 بالبيضاء المؤتمر الثامن لجمعية مدرسي الفلسفة ، وهذه هي الملتمسات والتوصيات التي صدرت ، ننشرها كاملة ، كما توصلنا بها .

المكتــب الجديــد للجمعيــة

- ابــا عقيل العربى : الكاتب العــام
- ســالــم حبيبــي : نائــب الكــاتب
- هــشــــــــام : الشؤون التربوية والثقافيــة
- سحبــــــان : الماليـــــة
- تــاوتــــــزة : الدعاية والنشــر والاتصالات

ملتمس حول الهجوم على تدريس الفلسفــة

يتعرض تدريس الفلسفة بالمغرب منذ مدة الى حملة عنيفة من طرف هيئات لا تربطها أيــة علاقة بميدان التربية والتعليم والتي تتنكر للدور التاريخي الذي لعبته الفلسفة في تفتح الفكر العربي الاسلامي ومساهمته بحظ وافر في اغناء الفكر الانساني ، الامر الذي حال بينه وبين ادراك الاهداف الحقيقية من تدريس الفلسفــة التي تتجلى في تكوين فكــر نقدي وتركيبــي ، وشخصية متفتحة على آفاق الحضارة الانسانية وتسليح التلميذ بفكر علمي يعينه على المساهمة في التنمية الاجتماعية ، وذلك من خلال رصد وتتبع الشروط التاريخية والاجتماعية والمعرفية والنفسية لتطور الفكر البشري وفاعليته .

وعليه فان مدرسي الفلسفة المجتمعين في اطار المؤتمر الثامن للجمعية المغربية لمدرســي الفلسفة المنعقد بالبيضاء في 14 ــ 6 ــ 1978 يشجبون هذه الحملات المغرضة التي تعبر عن جهل أو تجاهل مقصود للدور الذي تلعبه الفلسفة في خلق فكر علمي وثقافة وطنية تحررية تساير متطلبــات العصــــر .

عن المؤتمر الثامن المنعقد بالبيضاء
يوم 14 ــ 6 ــ 1978 .

ملتمس حول المشاركة في التخطيط التربــوي

نحن اساتذة الفلسفة المجتمعين في المؤتمر الثامن يوم 14 ــ 6 ــ 78 نحتج على امتناع الوزارة عن الاعتراف بجمعيتنا باعتبارها مهنية تمثل مدرسي الفلسفة وتمارس نشاطها مهتمة بتدريس الفلسفة في المغرب ، بالرغم من أنه قد مضى على وجودها عشر سنوات لذا نطالب بحقنا في الاعتراف القانوني والفعلي وبحقنا في المشاركة رسميا كهيئة (شخصية معنوية) في الترتيبات الجارية من أجل تعهد المقرر المزمع تطبيقه وفي اعداد كتاب مدرسي وكذلك في كل

ما يمس تعليم الفلسفة سواء تعلق الامر بوضع برنامج أو كتاب مدرسي .

عن المؤتمر الثامن المنعقد بالبيضاء

يــوم 14 ـ 6 ـ 1978 .

ملتمـس حـول المعتقليـن السياسييـن

نحن اساتذة الفلسفة المجتمعين في مؤتمرنا الثامن بتاريخ 14 ـ 6 ـ 78 ، بعد دراستنا للوضعية العامة والظروف التي نمارس فيها مهامنا التربوية :

ـ نستنكر استمرار الاعتقال التعسفي لجميع المعتقلين السياسيين ومن ضمنهم بعض مدرسي الفلسفة وصدور أحكام قاسية في حقهم .

ـ كما نستنكر اساليب التعذيب المختلفة التي أودت بحياة المعتقلين السياسيين ومن ضمنهم مدرس الفلسفـة عبد اللطيف زروال .

أمام هذه الوضعية ، ومن أجل خلق ظروف تمكن المدرسين من أداء واجبهم التربوي على النحو الاكمـل نطالب باطلاق سراح جميع مدرسي الفلسفـة المعتقلين وكذا جميع المعتقليـن السياسيين ، كما نطالب باحترام حرية التفكير والتعبير .

عن المؤتمر الثامن المنعقد بالبيضاء

يــوم 14 ـ 6 ـ 1978 .

توصيات لجنة التنظيم المنبثقة عـن المؤتمـر

توصي لجنة التنظيم والتوجيه ، المتفرعة عن المؤتمر الثامن للجمعية المغربية لمدرسـي الفلسفة المنعقد بالدار البيضاء يوم 14 ـ 6 ـ 1978 بما يلي :

1 ـ نظرا للالحاح الذي تطرح به المسألة التنظيمية ، ولما لحق قطاع تدريس الفلسفة من تغييرات كمية وكيفية ، ونظرا لتواتر طرح هذه المسألة في مؤتمرات الجمعية الاخيرة ، ونظرا لاستحالة حل هذا المشكل باستعجال ، يوصي المؤتمر المكتب بتهيء مشروع قانون تنظيمـي جديد ، يراعي كل هذه الحيثيات على أن يتعهد المكتب بتقديم هذا المشروع أمام المؤتمـر المقبـــل .

2 ـ حصر التنسيق في أربع مناطق رئيسية مع تحديد صلاحية المنسق بطريقة تمكنه من التحرك داخـل المنطقـة دون الرجوع الـى المكتـب المركـزي الا في حالـة القضايـا ذات الطابع الوطني ، ولا تؤدي الى خرق أو تجاوز توجيهات المكتب .

3 ـ حصر الحاجيات والاهتمامات النظرية والتربوية لدى مدرسي الفلسفة ، بلورة برنامج على اساسها ، يكون أرضية لنشاط الجمعية ، مع خلق اطار تنظيمي لها (جماعات بحث) وتطوير شكل ومضمون الدورية ، بحيث يستوعب هذا النشاط وتعميمه .

4 ـ الاتصال بالجمعيات ذات نفس الاهتمامات بالخارج ، مع البحث عن امكانيات النشـاط المشتـرك .

5 ـ العمل على توسيع نشاط الجمعية الى قطاع التعليم العالي ، واختيار منسقين منه حسب عدد الكليـات .

6 ـ العمل على عقد ندوة وطنية تخصص لدراسة وضعية الفلسفة في العالم الثالث ، مع العمل على اشراك أكبر عدد ممكن من المعنيين والمختصين سواء في الداخل أو الخارج .

عن المؤتمر الثامن المنعقد بالبيضاء

بـلاغ مـن الجمعيـة المغـربيـة لمـدرسـي الفلسفـة
حـول المقـرر الجـديـد

ان المكتب الوطني للجمعية المغربية لمدرسي الفلسفة ، بعد اطلاعه على المقرر الجديد « للفكر الاسلامي والفلسفة » الذي طبخ في غياب الممثلين الشرعيين لمدرسي الفلسـفة .

وبعد تسجيله للاستياء العام الذي عبر عنه مدرسو الفلسفة يعلن :

1 ـ شجبه لاسلوب الامر الواقع الذي تمت ممارسته فيما يخص تغيير مقـرر الفلسفـة والفكـر الاسلامـي .

2 ـ كما يعلن من جديد تأكيده لمواقف الجمعية المغربية لمدرسي الفلسفة فيما يتعلق بضرورة اشراك مدرسي الفلسفة عن طريق ممثليهم الشرعيين في كل عمل يمس من قريب او بعيد مادة الفلسفة سواء تعلق الامر بتغيير البرامج أو بوضع الكتب المدرسية ، وذلك حتى لا تسند هذه المهمة للمتطفلين والغير المختصين ، ولكن للمؤهلين مهنيا وتربويا .

3 ـ ويسجل :

ـ الطابع التلفيقي الذي يتسم به هذا المقرر والذي نجم عنه انعدام الوحدة والتكامل .

ـ تواجد تصورين متنافرين يهيمنان على المقرر بأكمله

ـ جهل واضح ، الفكر الفلسفي والفلسفة ، والذي يتجلى في عدم رصد وتتبع الشروط التاريخية والاجتماعية والمعرفية والنفسية والتربوية لتطور الفكر البشري وفاعليته .

ولربما قد يرجع هذا الجهل ـ في نظر الجمعية ـ الى النظرة السطحية والتي مفادها ان هذه الاخيرة مجرد هرطقة وزندقة وكأنها وضعت اساسا لتبحث في مشروعية او عدم مشروعية الدين واذ تثير الجمعية هذه المسألة فانها تعتبر ان هذه النظرة سابقة خطيرة تستهدف محاربة الفكر العلمي والنقدي باسم الدفاع عن الدين .

الى جانب هذا يسجل المكتب الملاحظات الاساسية التالية :

أ ـ الطول المهول للمقرر الذي لا يتناسب وعدد الحصص المخصصة لتدريسه رغم الساعات الثمانية المقررة اسبوعيا خلال الموسم الدراسي الحالي ، وبصفة « انتقالية » .

ب ـ تقليص عدد الحصص المختصة لتدريس مادة الفلسفة والفكر الاسلامي (من ثمان ساعات الى خمس) ابتداءا من موسم 1679 ـ 1980 .

ومن حق مدرسي الفلسفة ان يتساءلوا ما الغاية من هذا التقليص الذي يؤدي حتما الى تهميش مادة الفلسفة ؟

ولماذا استهدف هذا التقليص تدريس مادة الفلسفة والفكر الاسلامي بالذات ؟ وهل من مبرر تربوي معقول لهذا التقليص ، في الوقت الذي يستلزم تدريس المادة اضافة ساعات أخرى في السنوات السادسة والسابعة وفي جميع الشعب ، نظرا لخصوبة الفلسفة واسهامها في تكوين وبلورة شخصية الطالب المغربي ومقدراته العقلية ؟ ..

عن المكتب : الكاتب العام
اباعقيل العربي
الرباط في 9 اكتوبر 1978